
مسرحنا
وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة
العدد 70- السنة الثانية
الاثنين 11 ذوالقعدة 1429هـ 10 نوفمبر 2008
32 صفحـة - جنيه واحد
«عميان» لبنان يجربون فى الجمهور
المسرح أداة فعالة لنشر الأكاذيب اليهودية
د.كمال الدين عيد يكتب عن الذين كسبوا حراماً من المسرح
مهرجان شبرا الخيمة بدأ دورته السادسة عشرة

مسرحنا
جريدة كل المسرحيين

• الفنان هو الذى يخلق العلامات التى يجسد بها الفكرة، ومن المستحيل فصل الفكرة عن العلامة دون خطر التدمير، أى أنها يجب أن تدمر كى تفصل عن بعضها.



تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة





رئيس مجلس الإدارة :
د.أحمد مجاهد
رئيس التحرير :
يسرى حسان

مدير التحرير التنفيذى:
مسعود شومان
رئيس قسم المتابعات النقدية
د. محمد زعيمه
رئيس قسم الأخبار
عادل حسان
رئيس قسم التحقيقات
إبراهيم الحسينى
الديسك المركزى:
فتحى فرغلى
محمود الحلوانى
على رزق
الجرافيك:
وليد يوسف
التصحيح والمراجعة اللغوية:
هشام عبد العزيز
عمرو عبد الهادى
التجهيزات الفنية:
أسامة ياسين
محمد مصطفى
ماكيت أساسى:
إسلام الشيخ

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان - قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819
E_mail:masrahona@gmail.com

•المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.
• الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة 16 ش امين سامى من قصر العينى ـ القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)
• تونس 1,00 دينار • المغرب 6.00 دراهم • الدوحة 3.00 ريالات • سوريا 35 ليرة •الجزائر DA50 • لبنان 1000 ليرة • الأردن 0.400 دينار• السعودية 3.00 ريالات • الإمارات 3.00 دراهم • سلطنة عمان 0.300 ريال • اليمن 80 ريالاً • فلسطين 60 سنتاً • ليبيا 500 درهم • الكويت 300 فلس• البحرين 0.300 دينار • السودان. 900 جنيه.

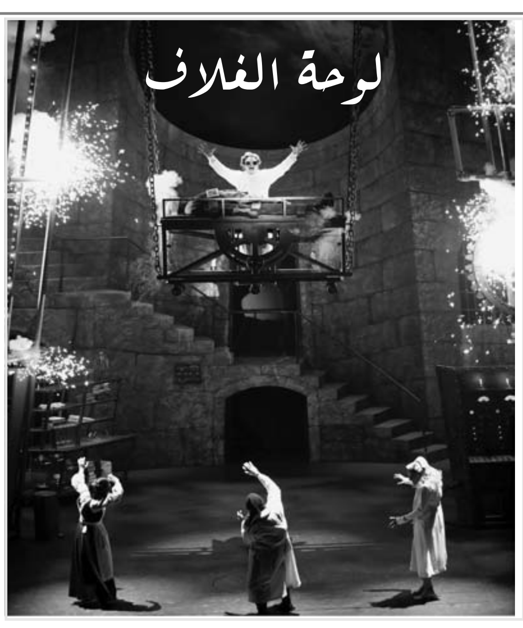
الاشتراكات السنوية
داخل مصر **52** جنيهاً- الدول العربية **65** دولاراً- الدول الأوروبية وأمريكا **95** دولاراً

«تشيللو» كوميديا سوداء تزاوج بين الواقع المتهجم والخيال المجنح
صـ14

أوبرا توراندوت الإيطالية تثبت أن الفن يولد من النظام
صـ10

هل نقلد أم نجرب؟ .. سؤال مستمر.. الإجابة عليه مازالت مهتزة تحقيق
صـ8

لوحة الغلاف



عندما كتبت وأبدعت تلك الرواية الخالدة التى تعد إحدى كلاسيكيات الأدب العالمى " فرانكيشتاين " .. بما فيها من غرائب وعجائب كانت جديدة بالنسبة للزمن الذى كتبت فيه .. والغريب أن هذه الفتاة وهى الكاتبة الكبيرة " ميرى كودوين - 1851 1798 والمعروفة بمارى شيلى نسبة لزوجها.. قد اكتفت بهذه الرواية ولم تكتب غيرها .. ومن يعرف ما مرت به هذه الفتاة فى سنوات عمرها المبكرة .. وما أدركته واستوعبته من ثقافات .. يدرك أنه ليس بالغريب أن تبدع هذه الرواية .. ولكن الغريب أن تكتفى بها ...

اقرأ صـ 21

د. كمال الدين عيد علينا أن ننبذ السفهاء الذين كسبوا حراماً من المسرح
صـ26

عندما يتحول المسرح لأداة فعالة لنشر الأكاذيب اليهودية
صـ 23

أجنحة الضفادع عرض سودانى يطرح تساؤلاته الحائرة عن الذات والوجود والكون
صـ11

د. يوسف الريحانى يكتب عن نشأة ومفهوم المسرح المستقل
صـ24

فوتوغرافيا العروض
تصوير: أحمد مصطفى



إبراهيم فتحى يكتب من لندن عن كافكا وقصته مع المسرح الإنجليزى
صـ 22

فى مهرجان نوادى المسرح بالإسكندرية تجارب فنية تشتبك مع الواقع
صـ 12 - 13

العميان عرض أنقذه التلوين الصوتى من الرقابة والسكون
صـ9



مختارات العدد
من كتاب : مفهوم الضوء والظلام فى العروض المسرحية - تأليف جلال جميل محمد مراجعة د. نهاد صليحة - الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002

لوحات العدد
للفنان شمس الدين حسين

فى أعدادنا القادمة
متابعات نقدية لعروض المسرح المصرى والعربى

• مسرحية حاول مرة أخرى للمخرج خليل تمام شاركت فى فعاليات افتتاح المركز البيداغوجى بالمغرب الأسبوع الماضى.

• إن العوامل الأخرى المحيطة بالضوء من ألوان وأشكال وديكورات وأزياء ومكياج، توصل معانيها بفعل الضوء.

الشرقاوى مستعد لتطوير مسرح الفن ..
وفاروق حسنى: لست صاحب قرار الهدم

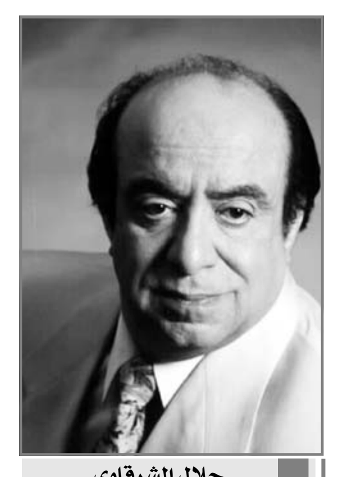
أعلن الفنان والمخرج المسرحى جلال الشرقاوى استعداده لتنفيذ جميع توصيات لجنة الأمن الصناعى والدفاع المدنى التى تم تشكيلها مؤخراً لمعاينة المسرح وإعداد تقرير حول مدى صلاحيته للعمل.

جاء ذلك خلال المؤتمر الصحفى الذى عقده الشرقاوى بمسرح الفن مساء الاثنين الماضى وأعلن خلاله الاعتصام بمقر المسرح حتى انتهاء الأزمة، والتراجع عن قرار محافظة القاهرة بإزالة المسرح باعتباره يمثل خطورة على معهد الموسيقى العربية المجاور له والذى يعد أثرا تاريخيا مما يستدعى الحفاظ عليه.

قال الشرقاوى : إن مسرح الفن أنشىء عام 1976 باسم فريد الأطرش بمقتضى عقد بين رئيس مجلس إدارة معهد الموسيقى العربية وأصحاب فرقة عمر الخيام المسرحية (طلعت حسن وجلال الشرقاوى) وتم افتتاحه بمسرحية «شهرزاد» للكاتب رشاد رشدى، وشهد المسرح بعد ذلك تقديم عدد كبير من العروض المسرحية الهامة والناجحة، إضافة إلى دور الفنان جلال الشرقاوى المؤثر فى الحركة الفنية بشكل عام.

وأضاف خلال المؤتمر إنه أول من فكر ونفذ عيد الفن الأول فى فبراير 1976 وقام بإخراج عدد من الاحتفالات الكبرى منها أعياد النصر، والليالى المحمدية.

من جانبه نفى الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة أن يكون هو السبب فى قرار محافظ القاهرة بهدم مسرح الفن وقال الوزير: إن هناك مسرحين للوزارة تم أغلاقهما بسبب عدم توفر شروط الأمان وهما البالون والهناجر.. فاروق حسنى قال أيضا إن الوزارة التى افتتحت مسارح فى القاهرة والإسكندرية ودمنهور والمنصورة وسوهاج وغيرها لا يمكن أن تسعى إلى هدم مسرح لكنه قرار محافظ القاهرة بناء على تقارير الدفاع المدنى التى أكدت خطورة الوضع فى هذا المسرح.


جلال الشرقاوى

عادل حسان

استمرار تلقى طلبات جائزة تيمور لنهاية ديسمبر

أعلن مجلس أمناء جائزة محمد تيمور للإبداع المسرحى عن استمرار تلقى طلبات المشاركة حتى نهاية ديسمبر القادم، لتبدأ لجنة الجائزة فحص الأعمال المتقدمة وتعلن النتيجة فى ذكرى رحيل الرائد المسرحى محمد تيمور يوم 24 فبراير 2009.

يحق للأدباء والكتاب المصريين العرب الذين تقل أعمارهم عن 35 عاماً التسابق على جوائز المسابقة التى يبلغ مجموعها 6500 جنيها موزعة كالتالى 3000 جنيه للفائز الأول، و2000 جنيه للثانى، و1500 للثالث، إضافة إلى طبع العمل الفائز فى الهيئة المصرية العامة للكتاب والتى تمنح الفائز 1000 جنيه كمكافأة عند صدور المسرحية الفائزة.

اختارت أمانة الجائزة «المجتمع» قيمة وموضوعاً للمسرحيات المتنافسة والتى يشترط أن تتمتع معالجتها الفكرية والفنية بالاستنارة والتجديد.

كما يشترط للتنافس على الجائزة ألا تكون الأعمال المتقدمة قد عرضت على المسرح أو سبق لها الفوز بإحدى الجوائز الأدبية، ولا يجوز للمتسابق التقدم بأكثر من عمل واحد، كما لا يجوز له المشاركة لمن سبق لهم الفوز بالجائزة إلا بعد مضى خمس سنوات على الأقل.

وتقبل الجائزة الأعمال المكتوبة باللغة العربية واللهجة العامية المصرية سواء كانت مخطوطة أو لم يمض على نشرها أكثر من عام.



محمد تيمور

رجائى فتحى

«الحالاتية».. فى مهرجان ميت غمر

شاركت فرقة «الحالاتية» فى مهرجان ميت غمر المسرحى والذى أقيم مؤخراً بالعرض المسرحى «تحت السقف» بطولة رجائى فتحى، سما زاهر، المتولى حسانين، سينوغرافيا وإخراج محمد قطامش الذى قال عن التجربة: يدور العمل حول «سقوف» الحرية المختلفة والتى قد تكون الثقافة أو العقيدة، أو العادات والتقاليد، واستخدمنا فى العمل أغانى فرقة «الحالاتية» والتى تعد جزءاً من منهجها الفنى.

محمد الحنفى

حكايات الانتظار فى «ساعة عصارى» على الساقية

حول فكرة الانتظار تستعد فرقة حياة للفنون المسرحية لتقديم عرض «ساعة عصارى» يوم 12 نوفمبر فى ساقية الصاوى.

يقدم العمل مشاهد واسكتشات من حياة المواطن المعاصر تدور جميعها حول فكرة الانتظار.

يقول مخرج العرض أحمد عبد الفتاح إن المواطن المصرى دائما فى حالة انتظار لشىء أو فعل حتى يقوم بفعل مماثل أو حتى رد فعل، والعرض نتاج لورشة ارتجال استمرت لمدة الشهرين والنصف.

«ساعة عصارى» صياغة وإخراج أحمد عبد الفتاح، إعداد موسيقى نادر مصطفى، ديكور محمد زكريا، وتمثيل: محمد إسماعيل، محمد مجدى، محمد سعد، طارق عابدين، ميادة الجبالى، باسم حسن، محمد عبد العزيز، رانيا جلال، نادية الدكرورى، أميرة بدوى، وسام مصطفى، وهالة عجيزة.


هداية محمود

محمد مجدى

«حان» يونسكو العجيب فى «ورشة عمل» بجامعة المنصورة

استعداداً لمهرجان المنصورة لمسرحيات الفصل الواحد تنظم كلية التربية بالجامعة ورشة تمثيل مسرحى لتقديم نص يونسكو «هذا الحان العجيب» إخراج عبد الحميد مختار، إعداد أحمد يوسف، رؤية موسيقية لأحمد إمام.

يشارك فى الورشة أحمد حمودة، أحمد على، محمود حسين، نظلة سلطان، أسماء إبراهيم، هبة مجدى.

يقول مخرج العمل عبد الحميد مختار إن العمل يدور حول الإنسان والقناع، من خلال شخص وعدة أقنعة يحمل كل منها معنى وانفعالاً مختلفاً، وصولاً إلى لحظة الوعى الكامل.


أحدب نوتردام

كواليس



د. أحمد مجاهد

جمهور المسرح

كيف نستعيد جمهور المسرح؟ سؤال يطارد الذهن ويجعلنا نعيد تأمل السياق الذى يعمل فيه المسرح بعناصره المتعددة، فالمسرح ليس عرضًا على خشبة، لكنه عالم بكامله ورؤية تحمل مجموعة من التصورات المجتمعية التى لا تتم بمعزل عن الجماليات، تقوم على خلقها مجموعة من العقول التى تتسم بوعى خاص، من هنا يأتى طرح السؤال على كتيبة المسرحيين لنضع الفكرة بجانب الفكرة لنصل إلى الهدف الذى نطمح له وهو وصول الوعى الاجتماعى والجمالى عبر وسائط وأدوات الفن، لذا تأتى دعوتى ليجيب كل مختص وكل هاو عن كيفية استعادة الجمهور.

أعلم أن المسألة شديدة التركيب وتحكمها مجموعة من السياقات والدوائر التى يتحرك فيها الفن عامة والمسرح على وجه الخصوص، كما تتعلق بالصناع والكتاب والمخرجين والفنانين والمكان والزمان الذى ينتج فيه المسرح، من هذه النقطة نحتاج إلى تفكيك هذه العناصر وإعادة تركيبها لنطرح على أنفسنا السؤال الذى لا نطمح فى إجابة نهائية عليه، فالفن لا يعرف الإجابات النهائية، لأنه مرهون بالطاقات المبدعة وبالسياقات المتاحة لها، وقدراتها على تذليل الصعاب التى تواجهها.

من هنا تتكرر دعوتى للمسرحيين والمهتمين بفن المسرح للإجابة على السؤال المتكرر والذى من فرط تكراره نشعر أن إجاباته مطروحة، فإذا كان الأمر كذلك فلماذا لا نفعّل هذه الإجابات وما تقدمه من حلول؟ ظنى أن السؤال لا يزال بحاجة إلى طروحات جديدة تليق بالمتغيرات الكثيفة، اجتماعية واقتصادية وسياسية وجمالية، ونتصور أن الإجابة ستكون توفيقية بدون النظر إلى هذه المتغيرات.


• فارس خضر ود. صلاح الراوى يناقشان مساء اليوم كتاب «الوطن فى شعر البادية» لحمد شعيب فى ندوة ينظمهاأطلس المأثورات الشعبية.

● الضوء المركز على قسم محدد من الخشبة يعنى المكان الآتى للحدث، ويمكن عزل ممثل أو إكسسوار.. إلخ، بتسليط الضوء عليه.



«طايطوشة».. حكاية عاشقين هربا من ذكريات حزينة إلى موت اختيارى

على مسرح محمد الخامس بالدار البيضاء عرضت مؤخراً مسرحية «طايطوشة» والتى تروى عن مريم وحسان العاشقين اللذين هربا من ذكريات حزينة وماض قاس، بحثا عن مكان آمن يحتضن عشقهما ليواجها معاً جحيم الآخر المتمثل فى القيم والأعراف والقوانين والفاسدين ومحترفى العنف والتطرف بكافة صوره، لتقرر مريم فى النهاية العودة إلى الطفولة، ويقرر حسان أن يموت أمام البيت الذى قضت فيه طفولتها.

وعن التجربة يقول مخرجها: عندما اقترح حسن يوسفى إعداد نص عن مسرحية «بلاد أضيق من الحب» لسعد الله ونوس أعجبنى كونها تطرح قضية هى أقرب للشباب وما يواجهونه لأننى أستبعد أن أقدم عرضا عن الحرب مثلا، وذلك لأننى لم أعش ظروف الحرب ورغم ذلك فقد خفت من العرض لأن كل مشهد فيه مغاير للفضاء الواقع فيه وكان السؤال: كيف أمر بين هذا الكم من المشاهد بسلاسة؟ الشىء الذى جعلنى أتخيله أقرب إلى الحلم السينمائى ليرتكز العرض على التكثيف والإحالة لنمر بسلاسة فى الزمان والمكان.

وعن سينوغرافيا العرض يضيف قائلا: «فى البداية اتفقت مع سينوغرافى محترف يقوم بفك معادلات العرض فاقترح ديكوراً ثقيلا يتطلب تغييره ثلاث دقائق إظلام، وهذا مستحيل، فقمت بالاستغناء عن الديكوريست واعتمدت على فكرة أن يحمل كل ممثل قطع الديكور لتصبح كل شخصية حاملة لديكور فضائيا وقدرها وعالمها، وتطلب تنفيذ الفكرة حلولاً بسيطة لمفردات الديكور.

مريم بطلة العرض فنانة تشكيلية تحاول تغيير واقعها والهروب من ماض فاشل لم تعرف فيه الحب، والشخصية جسدتها الفنانة فاطمة الزهراء والتى تصف تجربتها قائلة: أقلقنى النص كثيراً وتساءلت كيف سأتحول فى ثوان إلى عدة فضاءات زمنيا ومكانيا، هذا بالإضافة إلى أن العرض يعتمد على الصور المتحركة أكثر من الكلام، وكانت أصعب الأجزاء والتى أخذت منى وقتا طويلاً فى البروفات هى مشهد الطفولة، فيجب أن تكون التصرفات وطريقة الكلام طفولية دون أن أقدم هذه «الطفولية» بشكل واضح وصريح للجمهور.

طايطوشة

شخوص تحمل ديكورها وقدرها على خشبة عارية وراقص علامة على تغيير الزمان والمكان

بينما الراقص زهير شروف دوره بأنه كان حلقة الوصل بين جميع الأحداث وجميع الشخصيات، قائلا: كان وجودى علامة إما لتغيير فى الزمان أو المكان، وكانت جميع الأدوار التى أقوم بها تعتمد على لياقة جسدية عالية تختلف عن باقى الممثلين، ولذلك اشترط المخرج أن يقوم بالدور راقص فى الأصل، ووقع اختياره علىّ.

ويضيف شروف: كانت أصعب المشاهد قيامى بكنس الشارع فى خلفية أحد المشاهد وذلك لأننى كنت أقوم بعمل حركة عكس الاتجاه. أما أفضل أدوارى فكان دور النادل فى مقهى وذلك لأننى قمت خلاله بحركات ارتجالية سمحت بالإبداع والخيال الحى دون التقيد بحركات موضوعة مسبقاً. وقد عملت مع الكيروجراف على التقطيع الحركى حتى يتناسب مع طبيعة الموضوع، واستوحينا الجو العام من رقص الشارع ومن خلال تيمة عالمية حتى لا نحجم الموضوع المقدم داخل الإطار العربى أو المحلى فقط.

عبده جلال كيروجراف عرض «طايطوشة» قال عن تجربته: الرقص فى هذا العرض لم يكن مقحما بل وحدة مكملة للدراما، فأنا ضد فكرة الاستعراض داخل العروض المسرحية بوجه عام.

ويضيف: عملى مع المخرج منذ خمس سنوات جعلنى أقترب كثيراً من الأسلوب الذى يتماشى مع رؤيته للعروض، ورغم ذلك اختلفنا فى هذا العرض كثيراً فى نوعية الحركات المقدمة حتى توصلنا معاً إلى الصيغة الحالية.

قدم هشام بو دواية عدة شخصيات متممة للأدوار الأساسية فظهر فى البداية كحارس، ثم فى دور الشاب المراهق، الصديق الخائن، القزم المراوغ. وعن هذه الأدوار يتحدث هشام: اختارنى المخرج لهذه الشخصيات ووضعت تصوراتى لكل شخصية، ثم قمت بمزج أفكارى مع أفكار المخرج حتى توصلنا إلى تصور نهائى، وأحببت هذه الأدوار كثيراً دون تفضيل لأحدها على الآخر، وشعرت خلالها وكأنى أسبح بداخل أحلامى التى أجسدها على الخشبة. أما أكثر الأدوار صعوبة فكانت شخصية (القزم)، وذلك لأننى كنت أقوم بأدائها وأنا على ركبتى، وهذا مؤلم جداً.

هبة بركات



نور الشريف

نور الشريف رئيسا لمهرجان المسرح العربى الأول

اختارت اللجنة العليا لمهرجان المسرح العربى الفنان نور الشريف، رئيساً لدورته الأولى والتى تقام فعالياتها خلال مارس القادم فى القاهرة، تحت شعار "نحو مسرح عربى جديد".

يستضيف المهرجان عرضاً مسرحياً واحداً من كل دولة، باستثناء الدولة المضيفة فيحق لها المشاركة بعملين، والرئاسة الشرفية للدكتور سلطان القاسمى، والترشيح يكون عبر الموقع الإلكترونى للهيئة العربية للمسرح ، وقد تم فتح باب الاشتراك فى المهرجان أمس الثلاثاء وينتهى 15 نوفمبر.

قال الدكتور أشرف زكى الرئيس التنفيذى للهيئة العربية للمسرح أن المهرجان بلا مسابقة وبلا جوائز، ويشترط فى النصوص المقدمة أن تكون عربية التأليف، ولم يسبق لها المشاركة فى مهرجانات أخرى.

من المزمع أن يكرم المهرجان أحد فنانى المسرح المشهود لهم بالتفرد ويمنحه وساماً وشهادة تقدير وجائزة مالية قدرها 25 ألف دولار.

«مثلى مثلك».. هموم المعوقين فى مسرحية سعودية

تجرى حاليا على مسرح مجمع مؤسسة التدريب المهنى بالرياض بروفات مسرحية "مثلى مثلك" التى ستشارك فى مهرجان المسرح الأول للمعاقين بدول مجلس التعاون الخليجى فى الفترة من الثامن حتى الخامس عشر من ذى القعدة فى قطر. ولأول مرة سيشارك مجموعة من ذوى الاحتياجات الخاصة السعوديين فى تأدية العمل المسرحى على خشبة المسرح، هم: يحيى الزهرانى، ومحمد الشريف، وربيعان الربيعان، وصالح الغيثى، وسعد القحطانى، بالإضافة إلى الفنان عبدالإله السنانى، فيصل العمرى وحسن الشماسى. المسرحية من تأليف محمد العثيم وإخراج رجاء العتيبى.

تركز المسرحية على زيادة الوعى الاجتماعى بحقوق ذوى الاحتياجات الخاصة من خلال أسرة ثرية تتكون من أب تقليدى له ثلاثة أبناء اثنان منهم لديهما إعاقة جسدية والثالث لا يعانى من أية إعاقة، حيث يسعى الابن الأكبر إلى إزاحة أخويه المعاقين من المناسبات الاجتماعية التى تجمع الأب مع كبار المسئولين لاعتقاده بأن لذلك تأثير سلبى، لكن الأخوين المعاقين، طارق وثامر، يصبحان فى النهاية من نجوم المجتمع فى مجالات متفرقة ليكتشف الأب فداحة خطأ ابنه الأكبر.



شادى أبوشادى



مثلى مثلك

عواد على

المسرح واستراتيجية التلقى.. جديد الناقد العراقى عواد على

عن منشورات دائرة الثقافة والإعلام فى الشارقة صدر للناقد عواد على كتاب "المسرح واستراتيجية التلقى"، فى ثلاثة فصول، الأول "الإرسال والتلقى" ويتناول فيه مكانة المتلقى فى المسرح قبل ظهور النظرية الحديثة ، والآفاق الجديدة فى التنظير لعملية التلقى المسرحى كما تظهر فى دراسات: ريشار دو مارسى، أمبرتو إيكو، آيزر، ياوس، جوزيت فيرال، أون شودهيرى، جيل دولان، وغيرهم. ويبحث الفصل الثانى فى عمليتى الإرسال والتلقى ضمن سياق المنهج التأويلى والسيميائى كما فى دراسات: باتريس بافيس، آن أوبرسفيلد، وكير إيلام. أما الفصل الثالث فقد خصصه المؤلف للمقاربة السوسيولوجية للتلقى المسرحى ، وتناول فيه دراسات: سوزان بينيت حول جمهور المسرح بوصفه ظاهرةً ثقافية، دنيس كالاندرا حول جماليات التلقى فى المسرح ، وجوليان هلتون حول العقد الجمالى والعقد المادى بين المؤدى والمتلقى.

مهرجان أيام الشباب الكويتى يمنح جائزته الكبرى لـ«الحفرة» ويحتفى بـ«المفيدى»

اختتمت الأسبوع الماضى فعاليات الدورة الخامسة لمهرجان أيام الشباب المسرحية بالكويت.. وذهبت الجائزة الكبرى لعرض «الحفرة» لفرقة الجيل الواعى، وحصل الفنان حسين المهدى عن دوره فى العرض نفسه على جائزة أفضل ممثل، بينما ذهبت جائزة أفضل ممثلة لـ«شجون الهاجرى» عن دورها فى مسرحية «انتظارات».

وفازت الكاتبة فاطمة الشملان بجائزة أفضل تأليف عن عرض «انكسار» وفاز يوسف الحشاش بجائزة أفضل مخرج عن عرض «الحفرة».

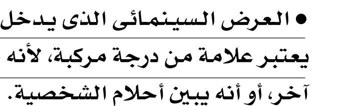
إدارة المهرجان أطلقت اسم الفنان «على المفيدى» الذى ودع عالمنا الأسبوع الماضى على جائزة «أفضل عمل مسرحى متناغم» وسلمها نجله حسين المفيدى لفرقة لوياك عن مسرحية «خطر».

كان المفيدى قد رحل قبل أسبوع عن عالمنا فى أحد مستشفيات الأردن، وعاد جثمانه إلى وطنه الكويت حيث شيع جثمانه عن عمر يناهز الـ 69 عاما بعد صراع طويل مع المرض، ونعاه الوسط المسرحى الكويتى حيث وصفه الفنان إبراهيم الصلال بأنه أحد أهرامات الساحة الفنية الكويتية.. بينما وصفته سعاد العبد الله بأنه أحد أعمدة الفن و"قيمة إنسانية".

على المفيد



● المخرج المسرحى سامح بسيونى يستعد لتقديم مسرحية «يوليوس قيصر» من إنتاج مسرح الدولة.




● العرض السينمائى الذى يدخل ضمن عرض السينما، وجود هذا العرض يعتبر علامة من درجة مركبة، لأنه يتبين ما يحدث فى الزمان نفسه فى مكان آخر، أو أنه يبين أحلام الشخصية.

تقام فعالياته على مسرح قصر ثقافة العمال

مجاهد يفتتح الدورة الـ16 لمهرجان شبرا الخيمة للمسرح الحر

افتتح الدكتور أحمد مجاهد رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة الأربعاء الماضى مهرجان شبرا الخيمة للمسرح الحر فى دورته السادسة عشرة على مسرح قصر ثقافة العمال بشبرا الخيمة والذى يستمر حتى 15 نوفمبر الحالى، وتبدأ العروض يومياً الساعة السابعة مساء، وتشارك فرقة «أصدقاء حسنى أبو جويلة» بأوبريت «حبة عشم فى المحروسة» أشعار فؤاد حجاج، غناء فايد عبد العزيز، وتشارك «جمعية تنمية المواهب والقدرات» بعرض «العمة والعصا»، وتشارك فرقة «نوادى غزل المحلة» بعرض «ما تبقى من الوقت»، ثم عرض «البئر» لفرقة «مركز شباب حدائق القبة»، كما تشارك فرقة «أولاد حارتنا» بعرض «إعدام مع وقف التنفيذ»، وفرقة «طلائع شباب مصر» بعرض «بلاد الغلابة»، وتشارك فرقة «م الآخر» بعرض «الزنزانة»، ثم عرض «القلع والصارى» لفرقة «قصر ثقافة الريحانى»، وتشارك فرقة «هستريا القاهرة» بعرض «الإعصار»، يليه عرض «اغتيال المواطن دون» لفرقة «قصر ثقافة بهتيم»، بينما تشارك فرقة «الشكمجية» بعرض «الزنزانة»، يليه عرض «أخبار أهرام جمهورية» لفرقة «إبداع»، وتشارك فرقة «كاريزما 9» بعرض «سبوت لايت»، ثم عرض «حكاوى العرائس» لفرقة الجمعية المصرية للتوعية الفنية»، وتشارك فرقة «الجنوبى المسرحية» بعرض «طاقة شوف»، ثم عرض «كل حاجة للبيع» لفرقة «شباب 2000»، وتشارك فرقة «قصر ثقافة شبرا الخيمة» بعرض «حاول مرة أخرى»، يليه عرض «العمة والعصايا» لفرقة «المصراوية».


رياض الخولى


سامح الصريطى



نشوى مصطفى

ويكرم المهرجان الفنان رياض الخولى، الناقد أحمد عبد الرازق أبو العلا، الكاتب والمخرج أمين بكير، الناقد والمخرج محمد زعيمه، الكاتب والمخرج حسن سعد، الفنانة نشوى مصطفى، الفنانة سمر عبد الوهاب، الفنان سامح الصريطى، المخرج محمود الألفى، الناقد مؤمن خليفة، الفنان طارق السيد، الناقد والكاتب عبد الغنى داود، المخرج محمد الخولى.


مشهد من مسرحية على مبارك

حياة على مبارك.. من الشهادة الابتدائية إلى مسرح فيصل ندا

قدمت مدارس الفضائل الإسلامية الخاصة التابعة لإدارة العمرانية التعليمية، مؤخرا العرض المسرحى الاستعراضى الغنائى "على مبارك" على مسرح فيصل ندا بالقصر العينى.

العمل يتناول قصة حياة على مبارك المقررة هذا العام على الشهادة الابتدائية أعدها دراميا وأخرجها كرم أحمد وكتب أشعارها د. محمد صلاح فرج، موسيقى وألحان محمد جمال الدين، ديكور جوزيف نسيم وتمثيل هبة الله كرم، دياب كرم، شروق سيف النصر، وحسام حسين، مصطفى صبرى، أحمد طه، محمد هانى.

«نفس المكان».. على الروسى ونقابة الصحفيين

فرقة الجذور المسرحية تستعد حاليًا لإعادة تقديم العرض المسرحى "نفس المكان" للمؤلف محسن يوسف، إخراج شريف سمير وتمثيل صبرى زكى، مروة إمام، محمود سامى، يحيى نور الدين، ومروة رضوان، موسيقى محمد الوريث وغناء وائل الصياد وهبة عصام.


شريف سمير

العرض إنتاج ذاتى لأعضاء الفرقة ومن المنتظر عرضه نهاية نوفمبر الجارى على مسرحى نقابة الصحفيين والمركز الثقافى الروسى، وهو العرض الذى سبق للفرقة المشاركة به فى عدد من المهرجانات.

فرقة الجذور قدمت من قبل عددًا من العروض المسرحية الناجحة أهمها لا أحد لا شىء، والرجل العرعر، والإجراءات، كما حصلت الفرقة على عدد من الجوائز فى مهرجانات الهواة والمسرح الحر منذ بداية نشاطها عام 2003.


رأفت سمير

استعداداً للمشاركة فى مهرجان الاكتفاء الذاتى
مشاكل البنات فى الألسن وميمو يمثل تجارة عين شمس

فريق التمثيل المسرحى بكلية الألسن جامعة عين شمس يواصل البروفات استعدادا للمشاركة فى مهرجان الاكتفاء الذاتى الذى تنظمه الجامعة سنويًا من خلال عرض مسرحى تمت كتابته بشكل جماعى من خلال فريق عمل العرض، دعاء محمد، إيمان محمد، سمر عبد الجواد، سمر يحيى، محمد جلال، محمد حسنى، محمد سعيد، إسلام محمد، محمد خليفة، ابتسام محمد، هشام حمدى، والصياغة الدرامية لمحمد زكى، وإخراج آية سعيد، ويساعدها فى الإخراج سمير يحيى وخلود عبد العزيز.

وفى السياق نفسه تستعد كلية التجارة بجامعة عين شمس للمشاركة فى المهرجان بالعرض المسرحى "ميمو" للمخرج إسماعيل السيد وتأليف أحمد نبيل والتمثيل لمحمود عبد العزيز، خالد أحمد، مصطفى عز، وليد يوسف، أسماء حسن، علا فؤاد، سلوى عاطف، ياسمين جمال، محمد مدكور، مصطفى الشحات، أحمد البحيرى، إيهاب صالح، لبيب عزت، عاصم رمضان، كريم سامى، نهى نبيل، عمرو درويش، فتحى أحمد، أحمد نور، عمرو وحيد، أحمد حمدى، محمد حسن كمال، محمد حسن، محمد العتاب، جمال سعيد، عبد الرحمن ظريف.


آية سعيد

مرام حسن

أزمة فى "نقد" عين شمس بسبب "تياترو"


د. منى صفوت

د. منى صفوت رئيس قسم الدراما والنقد المسرحى بكلية آداب عين شمس وصفت مطبوعة "تياترو" التى أصدرها عدد من طلبة الفرقة الثالثة بالقسم بـ "المهزلة"، معلنة عدم مسئوليتها عما ورد بها من مواد، مشيرة إلى أن المطبوعة لا تعبر عن مستوى طلبة القسم، أما الموضوعات المنشورة بها فهى ذات مستوى "غير مشرف" على حد تعبيرها، خصوصًا أنها لم تعرض على أى من أساتذة القسم.

بمجرد إطلاعها على المطبوعة قررت د. منى سحب النسخ التى تم توزيعها على الطلبة إلى أن يتم تطويرها، واصفة العمل بأنه جيد كنشاط طلابى، لكنه يحتاج إلى الكثير حتى يخرج بالشكل اللائق.

من جانبه قال محمد نبيل أحد الطلاب المشاركين فى إصدار "تياترو" أنهم كمجموعة لم يكن لديهم علم باشتراطات الطبع، وحول ما أثير عن مستوى الموضوعات قال: "إنهم يعتبرونها بمثابة "عدد تجريبى"، ولديهم نية تطويرها".


هبة بركات

نواد جديدة وخطة عمل وعرض للأطفال فى سوهاج

فرقة مسرح الطفل بقصر ثقافة سوهاج بدأت حاليا بروفات مسرحية "سفينة السلام" تأليف حسام عبد العزيز، وإخراج أسامة عبد الرءوف، ويتم عرضها بحديقة الأوبرا ومركز شباب المدينة.

ومن جانب آخر ذكر محمد موسى تونى مدير عام ثقافة سوهاج أنه جارى الإعداد لبدء خطة عمل فرق قصور وبيوت الثقافة المسرحية التابعة لفرع ثقافة سوهاج، ويتم حالياً ترشيح المخرجين الذين يتم اختيارهم من خلال المكاتب الفنية لهذه الفرقة، تمهيدا لإرسالها للإدارة العامة للمسرح بهيئة قصور الثقافة لإقرارها بشكل نهائى، ثم الانتقال إلى اختيار النصوص وبدء بروفات العروض المسرحية للموسم الحالى.

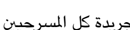
وفى السياق نفسه أشار تونى إلى أن فرع ثقافة سوهاج يشهد هذا العام بدء عمل نواد جديدة للمسرح ثم تأسيسها كنتاج لورش العمل الإبداعية التى تم تنفيذها بعدد من المواقع الثقافية خلال الفترة الأخيرة، وذلك للدفع بمجموعة من الوجوه والطاقات الشابة فى مختلف عناصر العرض المسرحى لتدعيم الفرق المسرحية بسوهاج.


محمد موسى

مريم النجار


● الفنانة نرمين زعزع تشارك حالياً بالتمثيل فى العرض المسرحى بازل 1 الذى يعرض بالمسرح العائم بالمنيل.





● للعلامات المرئية قدرتها فى أن تفعل فعلها فى الفضاء والزمان فى آن واحد، بينما السمعية (الكلام واللغة) يتبدى فعلها فعلا زمانيا فقط، وللعلامات البصرية قدرة أكبر فى التفاعل مع الإدراك الحسى.



عرض قهوة سادة





عرض فلسطين



عرض تحت الصفر

من الجزائر إلى فلسطين مروراً بالسودان والعراق

السياسة وهموم الناس على خشبة المسرح .. مرايا الذات والوطن

كعادتها كانت السياسة حاضرة بقوة فى العروض المسرحية التى جاءت من «العواصم الساخنة» إلى القاهرة لتشارك فى التنافس على جوائز المهرجان التجريبى، وجسدت عروض العراق وفلسطين والسودان والجزائر الهم السياسى لمواطنيها فى أعمال تفاوت حظها من النجاح النقدى والجماهيرى، وتباينت قدرات مخرجيها على التعبير «مسرحياً» عن أفكارهم ورؤاهم للواقع السياسى فى بلدانهم.

المخرج الجزائرى «عز الدين عبار» اعتبر أن الحركة المسرحية فى بلاده مدينة بنشأتها للظرف السياسى المحتقن الذى صاحب مولد حركة التحرير الوطنية عام 1924 والتى واكبتها حركة مسرحية مقاومة لهيمنة الثقافة الفرنسية من خلال استلهام الموروث العربى، تأكيداً لعروبة الجزائر وطناً وشعباً.

وينتقل عز الدين إلى مرحلة أخرى يسميها «المرحلة الاشتراكية» فى المسرح الجزائرى سيطر خلالها الهم الاجتماعى على الأعمال المسرحية الجزائرية، وصولاً إلى مرحلة الصراع الداخلى، وتنامى موجات التطرف الدينى المعادى للفنون، الأمر الذى دفع مثقفى الجزائر ومسرحييها إلى التكاتف، ليصبح الفن والمسرح فى طليعة المجتمع الرافض لهذه التيارات، وهو ما أدى - بحسب عبار - إلى انتعاش الحركة المسرحية، التى دخلت حالياً مرحلة «الحرية الشديدة» فى الأفكار والموضوعات وأشكال التناول الفنى.

عز الدين عبار أشار إلى أن الدعم الحكومى للفرق المسرحية سواء كانت حكومية أو مستقلة، أسهم بشكل كبير فى إثراء الحركة المسرحية لافتاً إلى تزايد الإقبال الجماهيرى على متابعة العروض المسرحية، والتى باتت شعبيتها تنافس مباريات كرة القدم على حد تعبيره.

عرض ليلى والذّئب

المشهد فى العراق يبدو مختلفاً إلى حد التناقض مع نظيره الجزائرى الذى بات قريباً من الاستقرار، ويرصد المخرج العراقى طلعت السماوى تدهور الوضعين الأمنى والسياسى فى بلاده، والسعى المستمر من جانب الاحتلال الأمريكى ومن أسماهم الموالين له، لتدمير الثقافة العراقية التى شهدت فى رأيه تطوراً حقيقياً خلال عقدى السبعينيات والثمانينيات اللذين كان للمثقف العراقى خلالهما شأن كبير.

ويضيف السماوى: يسعى الاحتلال إلى كسر الحركة الفنية والثقافية فى العراق لأنها تدعو للمقاومة وترفض الاستسلام، الأمر الذى أثر سلباً على المسرح العراقى وأدى لتراجعه إلى حد كبير.

ويختلف مع السماوى مواطنه المخرج عماد محمد مخرج عرض «تحت الصفر» والذى يرى أن الوضع السياسى والأمنى المتراجع فى العراق أسهم فى انتعاش المسرح والثقافة المقاومة، الرافضة للهيمنة الأمريكية مشيراً إلى حصول المسرح العراقى على 17 جائزة من 37 مهرجانا عربيا ودوليا منذ سقوط بغداد عام 2003، متوقعاً أن تشهد الفترة المقبلة ازدهاراً أكبر للمسرح العراقى.

المسرح الجزائرى مدين لحركة التحرر الوطنى.. والمسرح العراقى يزدهر فى ظل الاحتلال

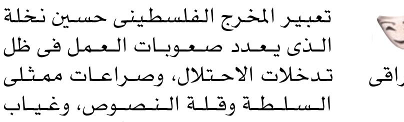


«الظروف الصعبة» فى السودان قادت المسرح إلى إبداع تيارات جديدة وفى فلسطين العمل المسرحى مغامرة مأمونة العواقب



ومن السودان المهدد بالتحول إلى عراق جديد فى ظل تصاعد الصراعات الإثنية بين قبائله وأعراقه يرصد المخرج ربيع يوسف الحسن تراجعاً على المستويين الاقتصادى والاجتماعى دفع المسرحيين السودانيين إلى خلق وبلورة اتجاهات وتيارات مسرحية جديدة مثل مسرح المنتدى والمسرح التنموى.

وبدا ربيع متفائلاً بمزيد من الإبداع والتطوير للأشكال الفنية استجابة للعبء الملقى على عاتق المسرحيين السودانيين، والدور المنوط بهم فى ظل الظروف القائمة، ويتفق معه مواطنه دفع الله حامد الذى يرى فى اتفاقية السلام بين شمال السودان وجنوبه بوابة إلى مزيد من الحرية فى المسرح السودانى.



وتظل فلسطين «حالة سياسية» شديدة الخصوصية، حيث الاحتلال الرازح على كاهل الوطن والمواطن منذ ستين عاماً وصولاً إلى الصراع الداخلى بين الفصائل الفلسطينية والذى بات العمل المسرحى معه مغامرة حقيقية على حد تعبير المخرج الفلسطينى حسين نخلة الذى يعدد صعوبات العمل فى ظل تدخلات الاحتلال، وصراعات ممثلى السلطة وقلة النصوص، وغياب المؤسسات التعليمية، والأهلية المهمومة بالثقافة والمسرح، ويرى نخلة أن هذه الصعوبات قادت فنانى المسرح الفلسطينيين إلى مزيد من الإبداع للتغلب على هذه الصعوبات.



حازم الصوان

إيه الأخبار..؟



سامح مهران

● بعد قرار الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة بتعيين د. سامح مهران رئيسا لأكاديمية الفنون، يتم حاليا البحث عن شخصية مسرحية جديدة لتولي رئاسة المركز القومى للمسرح الذى كان يرأسه مهران قبل انتقاله للأكاديمية.

د. سامح مهران مشغول حاليا فى عرضه المسرحى الجديد بازل 1الذى يقدمه على المسرح العائم بالمنيل من تأليفه وإخراجه وإنتاج مسرح الشباب.





هدى وصفى

● قامت د. هدى وصفى الأسبوع الماضي بإعادة افتتاح مسرح مركز الهناجر للفنون بعد إغلاقه لأكثر من عامين لإعادة بنائه وتطويره، ويتم حاليا تقديم العرض المسرحى "تحت التهديد" للكاتب أبو العلا السلامونى والإخراج لمحمد متولى وبطولة علاء قوقة وأمل عبد الله، ديكور محمد صابر، والموسيقى لعمرو شاكر.



محمد الحلو



● المطرب محمد الحلو يقوم حاليا بإعادة تسجيل أغانى مسرحية "سى على وتابعه قفه" التى انضم إلى فريق عملها مؤخرًا بعد اعتذار فاروق الفيشاوي.

الحلو طلب عدداً من التعديلات فى الألحان والتوزيع لتتناسب معه كمطرب، ومن المقرر افتتاح المسرحية خلال الأيام القليلة القادمة، وتشاركه البطولة فايزة كمال ومحمود الجندي، وماجدة منير والإخراج لمراد منير، ويتم عرضها على خشبة مسرح السلام.

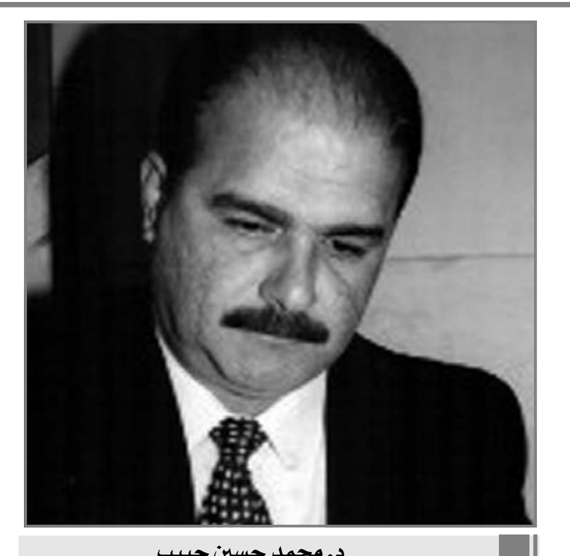


● مجلس نقابة المهن التمثيلية برئاسة د. أشرف زكى وضع عدداً من الضوابط الجديدة لمحاسبة الأعضاء المخالفين.

• إن انسلاخ علامة عن مجموعة من العلامات كأن تكون ممثلا أو قطعة ديكور أو إكسسوار ومتابعة الضوء لها، معناه، إعطاؤها أهمية وفاعلية أكبر.

د. محمد حسين حبيب أستاذ المسرح بكلية الفنون الجميلة ببابل، من مواليد الحلة عام 62 حصل على بكالوريوس الفنون المسرحية من جامعة بغداد عام 1987 ثم حصل على درجتى الماجستير والدكتوراه فى الفنون المسرحية. قدم 16 عرضًا مسرحيًا من إخراجه، كما شارك بالتمثيل فى 25 عرضًا، وكتب ما يقرب من 120 مقالة نقدية فى الصحف العراقية والعربية، إضافة لكونه عضواً مؤسساً فى جمعية النقاد العرب، كما أنه كان ضيف مهرجان القاهرة التجريبى فى دورته العشرين.

فى هذا الحوار يتحدث عن المسرح العراقى وأحواله بعد الاحتلال وعن النقد العربى ومشاكله.



د. محمد حسين حبيب

د. محمد حسين حبيب:

الفنانون العراقيون لم ينسحبوا لكنهم فضلوا تأمل هذه المرحلة

مسارح العراق عادت لتضىء أنوارها وتستقبل جمهورها

بعد نكبة العراق وما استتبعته من انسحاب بعض المسرحيين العراقيين من الأجيال السابقة هل يعانى المسرح العراقى من خواء؟

– فى الواقع لم ينسحب أحد من أى جيل، ولكن الأجيال أخذت جانب الصمت والتأمل والمراجعة للكثير من الأفكار ومتابعة ما يحدث فى الشارع العراقى بكل دقة، بهدف وضع خطوط مستقبلية لما سيقدمه الفنان العراقى حين تصبح الأوضاع مستقرة بنسبة 100 % ذلك لأن الثقافة بشكل عام والمسرح بشكل خاص لا يتنفس إلا فى أزمنة الاستقرار والطمأنينة والحرية والانفتاح على الآخر وهو ما بدأ فى التحقق فى السنة الماضية وبدأ بعض المسرحيين فى الخروج من حالة الصمت والتأمل لتقديم ما خططوا له، وأضاءت كثير من المسارح أنوارها فى بغداد وخارجها فى الحلة والموصل وكربلاء والنجف وديالة.



مسرح المقاومة

بعد الاحتلال ظهرت عروض مسرحية تندرج تحت (عروض المقاومة) ترى هل أصبح الفنان العربى لا يستشعر ضرورة المقاومة إلا حين تطبق جيوش الغزاة؟

– كل رد فعل مباشر من أى فنان يكون محفوفًا بما نسميه (النتاج الجمالى غير المدروس)، بينما هو أخذ الفنان وقته فى تأمل الحدث ودراسته بعيدًا عن جيشان عواطف اللحظة، فإن عمله يأتى مدهشًا لمتلقيه.

حقيقة فإن أدب المقاومة له ضرورته ولكنها ضرورة مؤقتة وليست أزلية، ومسرح المقاومة مثله مثل المسرح التعبوى والدعائى والترويجى، كلها أنواع محددة فى أزمنة معينة، بينما المسرح الحقيقى مفتوح فى زمنه.



الجمهور العراقى يتابعنا

الجمهور فى العراق هل يجد وقتًا لمتابعة المسرح؟

– فى بدايات الاحتلال كانت الظروف تفرض علينا تقديم عروض نهارية، رغم ذلك كان هناك كثير من الجمهور يأتون إلينا، نحن مثلا فى (الحلة) ببابل لم نتوقف منذ عام 2003 حتى الآن إضافة إلى أننا نقدم ثلاثة مهرجانات سنوية، فى الحلة وحدها مهرجان تنظمه كلية الفنون الجميلة التى أعمل بها أستاذاً للمسرح وآخر تنظمه نقابة الفنانين وثالث تنظمه مديرية النشاط المدرسى. الآن عاد الأمر إلى طبيعته وصارت العروض تقدم ليلاً وعادت مسارح الدولة وعلى رأسها المسرح الوطنى ببغداد إلى نشاطها وهناك مسارح مازالت ترمم مثل مسرح الرشيد وحين ينتهى ترميمها ستعود لعملها أيضًا.

المشهد العربى

كيف ترى المشهد المسرحى العربى؟

– من متابعتى للعروض العربية ومن خلال دراستى، خصوصًا أن رسالتى الماجستير والدكتوراه الخاصتين بى عن المسرح العربى، ومن خلال عضويتى باللجنة التأسيسية لجمعية النقاد العرب أقول إن المشهد المسرحى العربى منقسم إلى تيارين أحدهما متمسك بمحليته يقدم ما يريده شارعه المحلى من حوله وباللهجة العامية لبلده مستلهما من ذلك موضوعاته وأفكار، وتيار آخر معنى بمتابعة المستجد من التيارات الحديثة الغربية يحاول أن يسايرها بدأب بما فى ذلك المسرح الراقص المعنى بتوظيف لغة الجسد لإنتاج عروض تختلف عن الاستعراض والباليه مستخدمًا السينوغرافيا فى تأسيس فضاء جمالى يجعل مشاهده فى حالة انبهار، وهذا التيار موجود فى مصر وسوريا والعراق ولبنان والمغرب والجزائر وبدأ يظهر فى ليبيا مع نهضة مسرحية بدأت بشائرها هناك، خصوصا بعد العرض الليبى الذى شارك فى المهرجان التجريبى السابق.

حقيقة هناك صراع بين التيارين ولكنى مؤيد لفكرة أن يعبر كل فنان عن نفسه.

وظيفة النقد

هناك اتهامات دائمًا للنقد بأنه "يواكب التيارات المسرحية العربية الحديثة ولا ينظر لها واليه يعزى البعض عدم مواكبته لتيار التأصيل ومن ثم التنظير له.

– موجة التأصيل والبحث عن هوية وشكل عربيين للمسرح كانت موجة كبيرة – ومهمة جدا – حين ظهرت فى أواخر الستينيات وامتدت لفترة السبعينيات حتى وصلت لأوج نضجها فى الثمانينيات. إلا أنها فى التسعينيات وصلت لطريق مسدود، وذلك لأن المسرح المعاصر لم يعد مشغولاً بالبحث عن هوية بل عن الجمال بمعنى أن يقول ما يريده جماليًا بغض النظر عن جنسيته سواء كان عربيًا أم أوربيًا" مصريًا" أم فرنسيًا. ربما أن بعض الفرق فى الأردن والمغرب وسوريا تقدم عروضًا تأخذ الشكل الاحتفالى الكرنفالى كجزء من الفولكلور المحلى. لكن رأيى أننا نستطيع أن نستلهم من تاريخنا العربى ما نوظفه فى إنتاج خطاب مسرحى له صبغة عالمية.

أما عن النقد فأعتقد أنه يتابع كل ذلك باستمرار، لا يمكن أن نقول إننا وصلنا لمرحلة التأصيل أو وصلنا لمرحلة التجريب إذا لم يقل النقد كلمته. لكن بعض الناس ربما يحاولون تجنب النقد لدرجة الضجر أحيانًا منه إلا أننى أؤكد أن وظيفة النقد هى أن يقول إلى أين وصلنا فى مستوى الخطاب المسرحى المقدم.

الخطاب النقدى

أيضًا يتهم نقادنا بأن عنايتهم تتوجه للنص لا للعرض؟

– كلمة نقد النص ونقد العرض أصبحت من المقولات الكلاسيكية، الخطاب النقدى الآن تجاوز هذه الإشكالية ولم يعد يحاكم النص أو المؤلف ويعطى صكوكًا بالنجاح، بل أصبح يفسر ويحلل ويبحث عن جماليات العرض، كما أنه تجاوز مراحل العلاقات المسرحية والبحث عن مصالح شخصية من وراء كتاباته أو هدايا تحمل إليه أو جلسات احتفاء به. النقد الآن يتحمل مسئولية كبيرة ويضع نصب عينيه أن سمعة الناقد من سمعة الحركة المسرحية كلها فى بلده.

النقاد الشباب

د. عبد العزيز حمودة كان مهموماً بترسيخ نظرية نقد عربى – وله فى ذلك كتاب هو (المرايا المقعرة) الذى جوبه بهجوم شديد، ترى هل يمكن قيام نظرية نقد عربية؟

– أعتقد أن بعض النقاد الكلاسيكيين ليس لديهم استعداد لأى نظرية حديثة، حيث إنهم عملوا لفترة طويلة من حياتهم على منهج معين، بالتالى يصعب أن تقول له: امسح حياتك واستقبل منهجًا جديداً، مع تسليمى بأن البعض كان معاصرًا دائمًا فى فكره ومنهجه، ودائمًا ما كان يشارك فى أى نقاشات حول المناهج الجديدة ويقبل عليها مستخدمًا إياها فى تحليله، بل ويتقدم نحو طليعة مستخدميها، لكنى أرى أن جيل الشباب حاليًا هو الأكثر فى متابعته للجديد، وهذا طبيعى فأنا لا أتصور أن ينطلق ناقد شاب فى تحليله للنص من الأسلوب الانطباعى أو التاريخى أو النفسى أو الاجتماعى أو أى أسلوب من تلك الأساليب القديمة، بل ينطلق من المنهج السيميولوجى أو التفكيكى أو أى اتجاه من الاتجاهات الحديثة التى يستطيع الفكر الشاب هضمها بسهولة.

القديم.. والجديد!

لكن تدريس النقد فى المعاهد الفنية العربية حالياً على يد أساتذة بعضهم ينتمى للنقاد الكلاسيكيين، ودائمًا ما يحدث تصادم بينهم وبين طلابهم؟

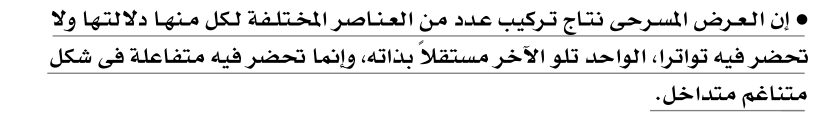
– دعنى أقول لك إننا مهما درسنا النقد فى أى كلية أو معهد أو جامعة عربية لا يمكن أن نصنع ناقدًا مسرحيًا إلا إذا كان بداخل الدارس موهبة النقد، وبدونها لا تستطيع أن تفعل معه أى شىء. وقضية الصراع بين الجيل القديم والجيل الحديث لن تنتهى، وهى ليست فى المسرح فقط بل فى شتى المجالات، ولكن ما يفيد هو أن نفكر فى: ما الذى نستفيده ممن قبلنا كى نفيد به ما هو معاصر.
مصطلحات دون فهم!

حوار:
محمد عبد القادر





• يعود هذا الأسبوع الكاتب والمخرج لينين الرملى من كندا بعد تقديم مسرحيته الأخيرة «حصاوى وأيامه» هناك.





سؤال لم يترك التجريبى منذ الدورة الأولى:

هل نجرب.. أم نقلد؟

يبدو أنه سؤال أزلى.. فقد سبق الدورة الأولى للمهرجان التجريبى.. تردد طيلة 20 دورة. وها هو يطرح من جديد بعد انتهاء الدورة العشرين.

هل نحن نقلد أم نجرب؟

يبدو السؤال عند البعض بلا معنى – فالمسرح نفسه تقليد للغرب – ولكنه عند البعض الآخر سؤال محورى لتجنب التقليد الأعمى وتطوير الحركة المسرحية التى تجاوزت مرحلة البدايات!!

القول بالتقليد.. قسوة!

فى البداية يقول الممثل التونسى ياسين العبدلى: "حين نقول إننا نقلد ففى ذلك قسوة ولكن نستطيع أن نقول إن هناك تجارب فيها جرأة وتجريب على مستوى البدائل الجمالية، وكذلك المضامين التى تطرح تساؤلات لما هو مسكوت عنه فى المسرح العربى.

ولا أنكر أننى شاهدت عروضا بالمهرجان تفتقر كثيرا لمعنى التجريب ويعتقدون أن التجريب هو أن نجرب تقديم عرض مسرحى. ولا يعرفون أن التجريب يأتى بعد الإطلاع على المدارس المسرحية المختلفة، ثم أبدأ فى أن أجرب.

وهناك عروض قوية وحرام أن نضع هذا بجانب ذاك. ولا بد أن يكون هناك معنى واضح للتجريب داخل المهرجان وأن تتحدد فى كل دورة للمهرجان معايير التجريب التى ستحدد جودة العرض سواء فى الشكل أو فى المضمون".



إننا نجرب!

ويرى الممثل الكويتى عمر يعقوب: "أننا نجرب.. وكل تجربة خاضعة للخطأ والصواب والذى يعمل هو من يخطئ، والذى لا يخطئ لا يعمل.

والتجريب هو أى تجربة تتبع أسلوبا حديثا أو قديما، فمجرد أن ننفذها ونجرب أنفسنا فيها أتصبح تجريبيا؟!.

فنحن نجرب ولا نقلد ومعظم مدارسنا المسرحية تطورت من خلال هذا التجريب"

هناك استثناءات

يختلف معه الممثل السودانى أبو بكر الشيخ قائلا: "نحن كعرب نقلد الغرب باستثناء بعض الدول العربية التى تقدم تجريبا مدروسا، ونحن بحاجة للتجريب لكى نوجد مسرحاً ذا صبغة عربية، وهذا المهرجان فرصة لتلاقح الأفكار ومتابعة التيارات".

فى الكويت نجرب بشجاعة

أما المخرج الكويتى ناصر كرمانى فيؤكد وجود التجريب بالمسرح الكويتى: "نحن نجرب وبشجاعة ودراية وفاعلية، وكثيرون من خريجى معاهد التمثيل درسوا فى أوربا وقد جربوا على المسرح الكويتى بشكل ملفت".

لا.. ليس هناك تجريب!

وينفى عبد الحكيم الحاج مدير عام المسرح باليمن وجود تجريب بالفعل قائلا:

الممثل الكويتى عمر يعقوب: كل تجربة تخضع للخطأ والصواب ومن لا يخطئون لا يعملون



الفنان التونسى ياسين العبدلى: القول بأننا نقلد فيه قسوة على تجاربنا الجديدة



المخرج السورى عروة العربى: تقنية السينما داخل المسرح «موضة» قديمه



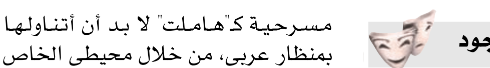


من عروض المسرح التجريبى

"نحن نشاهد تقليدا للتجريب الذى قدم فى العام السابق، فنحن مازلنا بين التجريب والتقليد، وقد حضرت ست دورات لهذا المهرجان ولمحت أن ما تقدمه العروض الأجنبية فى هذا العام مثلا تقدمه بعض الدول العربية فى العام التالى على أنه تجريب، غافلين عن القاعدة التى تقول ما قدم اليوم على أنه تجريب يصير فى الغد تقليدا".

فى مصر تجريب

فى حين يؤكد الممثل حاج الحجار على أن: "التجريبى فى مصر علا علوا كبيرا وهذا بشهادة الأجانب أنفسهم، ولكن ما ينقصنا هو استمرار هذه العروض التجريبية طوال العام حتى يتمكن الجمهور من تذوقها".



هذا موجود وذاك موجود

ويشير المخرج التونسى المنجى بو إبراهيم إلى أن هناك تجريباً كما أن هناك تقليداً:

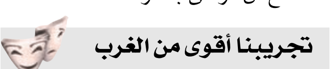
"فهناك أناس ليست لديهم صلة وثيقة بالمسرح وهم مجرد نجوم آفلة لا تعمر طويلا وهم يضرون المسرح بهذا التقليد الأعمى للآخرين.

لكن ذلك لا يمنع أننا لدينا كعرب تجارب رائدة. وأقول بنظرة المتفائل إن هناك رواد أفادوا المسرح على المستوى النظرى كسعد الله ونوس وصلاح عبد الصبور.

وليس عيبا أن أتأثر بالآخرين، ولكن عندما أقدم عرضا علىّ أن أبحث عن ذاتى داخله وهنا يسمى العمل تجريبيا، فليس هو كيفية تقديم العمل وإنما التجريب بحث فكرى بالأساس ولا بد أن أوفر له سبل النجاح، وعندما أتناول مسرحية كـ"هاملت" لا بد أن أتناولها بمنظار عربى، من خلال محيطى الخاص بى، وليس من خلال المحيط الغربى.

ليس تقليداً.. إنه استفادة

وإذا كان المنجى بو إبراهيم لم يعترض على التقليد، ولكن بشروط، فنجد المؤلف والمخرج القطرى حمد رميحى يرى: "أننا لا نقلد ولكن نستفيد من الآخرين، ونهضم ونفرز جديداً وانتطار عبد الفتاح أقوى مثال على ذلك فهو إفراز لمشاهدة الغرب.. فالعربى لا يختلف عن الغربى والفارق بينهما أن الغرب متطور على جميع المستويات وأن الشرق متخلف نتيجة تقصير الحكومات العربية التى لم تستطع أن ترتقى بالفرد".



تجريبنا أقوى من الغرب

ويؤكد الموسيقى السورى أحمد مرتضى على أننا: "نجرب فى حدود إمكاناتنا البسيطة وهذا يؤكد أننا نجرب بالفعل، ودليل ذلك أننا نجرب فى حدود إمكاناتنا البسيطة، وهذا يؤكد أننا نجرب بشكل أقوى منهم لأن ما يمتلكون من تقنيات يساعدهم على أن يجربوا بشكل هائل وكبير".

اللمسة العربية

ويشير الممثل التونسى الطيب وسلاتى إلى أن "التجريب هو كل جديد لا نعرفه، ونحن كعرب نتطرق إلى موضوعات تختلف عن الغرب، نحن لدينا مسرحنا العربى، ولا بد أن نعطيه قيمته ونميزه عن غيره بالشخصية القومية العربية كالطرز المعمارية التى تميز أبنيتنا، كذلك لا بد أن يكون لدينا همسة ثقافية تميزنا".

تناص.. لا تقليد!

ويضيف المخرج السورى باسم عيسى: "نحن فى أماكن لا بد أن نقلد وفى أخرى لا بد أن نجرب، فهناك ثقافة عالمية منتشرة ومتواجدة بشكل قوى، فكيف أشاهد عروضا لدول غربية ولا أتأثر بها، وإذا تأثرت وقدمت شيئا مشابها يصبح هذا تقليدا، وضرورى للمسرحى أن يقلد فالتقليد ليس معناه النسخ وإنما هو استفادة من تجارب الآخرين، فنحن نأخذ هذه القوالب ونبنى عليها ونقدم رؤية ورسالة تتناسب مع مجتمعنا، ويسمى ذلك تناصا وليس تقليدا. وأعتقد أن ذلك حق مشروع".

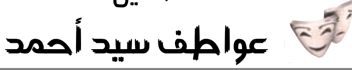
نحن نجرب بالفعل!

ويقول المخرج الكويتى أحمد عمر العامد: "إذا كان مفهوم التجريب هو أن نجرب فى كل عناصر العرض، وأن نجرب أيضا أشكالاً جديدة، فنحن نجرب بالفعل، ولكننا لم نصل إلى حد المنافسة مع المسرح الغربى، وقد بدأ المسرح الكويتى ارتجاليا، وكان رائده زكى طليمات المخرج المصرى، وأصبح الآن مسرحا بمفهوم المسرح، وتقدم عليه عروض تجريبية بالمفهوم الحقيقى للتجريب".

الاستفادة ليست خطأ

ويشير المخرج السورى عروة العربى إلى أن "التيمات والأشكال المسرحية قليلة وانتهت من العالم كله، وتقنية السينما فى المسرح والتى نعدها حديثة استخدمت منذ عام 1921فى أوربا، فى حين أننا نقدمها اليوم على أنها تجريب..

وأنا ليست لدى مشكلة إذا اقتبس أحد الأشخاص عرضا وأعاد تقديمه، ولكن بشرط أن يقدمه بطريقته هو، فنحن نستفيد من تجارب الآخرين، وهذا ليس خطأ، ولكن المهم كيف نوظف ذلك بدون نشاز".



تحقيق:
عواطف سيد أحمد

• مسرحية الرقصة الأخيرة للمخرج الفلسطينى حسين نخلة تشارك فى فعاليات مهرجان ملتقى الطفل العربى





العرض السودانى "أجنحة الضفادع"..
تساؤلات حائرة عن الذات ..
الكون والوجود

صـ11



بخليط من واقع متجهم وخيال مجنح
تشيللو..كوميديا سوداء

صـ14

العميان .. والخلاص القادم

فى جزيرة معزولة عن العالم وجد مجموعة من العميان أنفسهم يجلسون فى مكانهم طيلة الوقت فى انتظار من يأتى ويخلصهم من توهة الظلام وحيرة الغربة ، الجميع يترقبون من نساء ورجال ، عجائز وشباب ، الجميع يترقبون ويتلون صلواتهم فى ترانيم تسحر القلوب والعقول ، لقد وجدوا على الجزيرة المعزولة وإن جاءوا من طرق مختلفة ولكنهم لا يعرفون من أين الخلاص ، يتذكر الجميع ماضيه ويتذكر الجميع أن هناك من يأتى بعد أن تركهم فى حيرة .

إن موريس ميترلنك يقدم طرحا فلسفيا من خلال العميان، فهو يصور هذا العالم بعد أن تركه خالقه ورحل ولن يعود مهما انتظره العميان أو البشر، فلقد وضعهم خالقهم فى حيرة ورماهم فى أرض مجهولة لا يعرفون أبعادها رغم رؤيتها، فهل يغمض الإنسان عينيه عن رؤية متاهته ومخاوفه وهو يعرف أنه لا خلاص . قدمت فرقة الجامعة اللبنانية عرض "العميان" عن ترجمة وإخراج لينا أبيض، وهو عرض به قدر من المتعة ولكن لا يتفق ومتعة عروض لبنان السابقة فى المهرجانات الأخرى، فالعرض يقدم مجموعة العميان فى سكون وفى وضع جلوس دائم كما لو أن العمى هنا هو عمى حقيقى واقع بالفعل على مجموعة من العميان وليس بالمقصد الفلسفى للمسرحية الرمزية ، فتحولت المسرحية إلى مأساة مجموعة مكفوفين يجلسون خوفا من المجهول والحركة ولسوف يأتى من يرشدهم إلى الطريق فى نهاية الأمر ، وأضعف العرض الرؤية الفلسفية لموريس ميترلنك ووضع بدلا منها رؤية دينية بحتة فى عودة المخلص أو السيد المسيح أو من تحمله أمه لتهديه إلى العالم.

إن العميان رغم عدم قدرتهم على الرؤية أو الحركة ينشدون صلواتهم فى استغفار وطلب الخلاص بأصوات ساحرة وتناغم صوتى يطرب الآذان ولولا براعة هؤلاء الممثلين فى التلوين الصوتى لأصبح العرض لا يطاق، فهو عرض ساكن لا توجد فيه متعة بصرية

فيبدأ العرض بوضع الممثلين فى أوضاع جسمانية مختلفة بين الجلوس على مقعد أو الوقوف أو الجلوس على الأرض. وعلى مدار ***45*** دقيقة يتحرك كل ممثل حوالى ثلاثة أمتار هى المسافة بين من يقف ومنطقة التركيز فى وسط المسرح، مستخدمين مجموعة من العصيان إلا من امرأة واحدة صامته أغلب الوقت تدور حول الشخصيات فى كل مكان على خشبة المسرح الخالية من اى قطع ديكورية أو إكسسوار، وتحاول هذه المرأة تجسيد دور العذراء مريم البتول فى حركات يديها حول الشخصيات، فكانت أقرب إلى المنوم المغناطيسى الذى يحاول تنويم الشخصيات وليس إيقاظها .

ولجأت المخرجة إلى كشف مصدر الإضاءة الصفراء التى تغطى المكان حتى تعطى الإحساس بسيطرة ضوء النهار على الحدث، وفى نفس الوقت ضوء النهار يحفز على التنشيط الذهنى للمتفرج

الملابس فى العرض اتخذت من ألوان الملابس الدينية المسيحية ملابس الكرادلة والبابوات، وألوانها البنية والحمراء صيغت بعناية ودقة كانت هى أفضل العناصر فى العرض إلى جانب المكياج، فقد أديا هذان العنصران ما عليهما من دلالات وفق رؤية المخرج الدينية والتى تتعارض مع رؤية المؤلف الإلحادية ، وقد عمل المصمم على إعطاء ملابس النساء الحشمة والوقار، وبالفعل جاءت النساء محتشمات لا يظهر من أجسادهن شىء تجريبي كمفهوم العامة، بل كانت هذه الحشمة جزءاً من جماليات العرض، وملابس الرجال جاءت عارية من على الكتفين كملابس المشلح الرومانى القديم، وهى من نفس ألوان ملابس النساء ولكنها أكثر خشونة، وقد حول المكياج الشخصيات جميعا الى أقرب ما يكون من التماثيل، فقد كان الممثلون أشبه بالتماثيل طيلة العرض، وساعد على هذا المفهوم عدم وجود حركة مسرحية كبيرة، فالحركة فقط من الثبات وفى لحظات الخوف من لمس المجهول لهم، العرض فى جملته مقبول وخاصة أن العنصر النسائى فيه تفوق فى الأداء التمثيلى عن العنصر الذكورى، فقدمن تلوينا صوتيا جذابا، بالإضافة إلى تمثيل بعض المشاهد الفردية وردود الأفعال، وإن كان هناك ممثلون رجال حاولوا لفت الانتباه.

الميزانسين الذى اتخذته المخرجة ملأ جنبات خشبة المسرح من خلال السكون، ولكن الصورة دائما راكدة لا تحقق المتعة البصرية المطلوبة فى هذه العروض الرمزية حتى لا تزيد العرض غموضا .

استطاعت الموسيقى والمؤثرات خلق جو أسطوري ناعم على الحدث وغلفت المنظر المسرحى وأعطت إحساسا عاما جيدا إلا أنها لم تحقق حالة الضياع المطلوبة أو التوهة، بل أعطت إحساسا بالدفء رغم برودة الجزيرة وصقيع الغربة والمتاهة ، ولعل أفضل ما جاء فى الموسيقى هى لحظات الترانيم التى تعتمد على الصوت البشرى أكثر من الآلات الموسيقية .

وفى النهاية هو عرض مقبول فنيا وليس بمستوى العروض اللبنانية السابقة ولكنه يتوافق مع المهرجان التجريبى وعروضه الهزيلة والتى اتخذت من صفة التجريب فقط التجريب فى الجمهور .

أشرف عزب



الموسيقى خلقت جواً أسطورياً أضاف للمنظر المسرحى

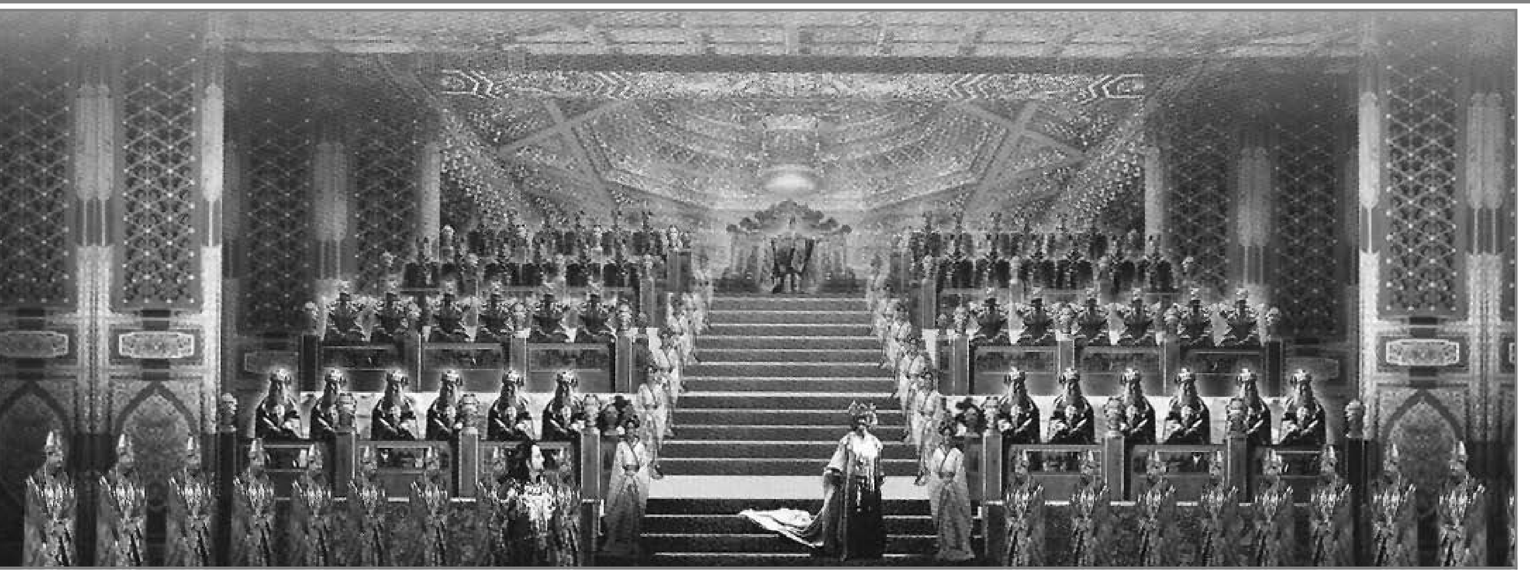
التلوين الصوتى أنقذ العرض من الرتابة والسكون



• المخرج يسرى يحيى يستعد لتقديم مسرحية القاتل خارج السجن للكاتب محمد سلماوى لفرقة معهد التكنولوجيا بالعاشر من رمضان.



• إن أصل اللون يظهر قويا ومشبعاً، ولكن إذا أضيف إليه لون بطول موجى مختلف، فإنه يخفف ويصبح أقل تشبعا، وعليه، فالأحمر النقى يكون أكثر تشبعا من الوردى، وإلا أصبح للاثنين، الأصل والبراقية نفساهما.



فى عرض يثبت أن "الصينيون قادمون":

أوبرا توراندوت الإيطالية فى إبداع صينى جميل!

ويبدأ العرض بعد انفراج البوابة عن ساحة أمام القصر نرى الشعب فى كتلتين رئيسيتين إلى اليمين وإلى اليسار - حوالى 40شخصا فى كل ناحية - وهو يعلن عن وجود أمير فارسى سوف يذهب إلى الإعدام لعدم معرفته إجابة أسئلة الأميرة، ولكنه يتعاطف مع الأمير الفارسى لجماله ويأسى لمصيره ويصبح طالبا العفو له، وفى نفس الوقت يقع على الأرض من تدافع الجمهور والحرس شيخ طاعن فى السن هو "تيمور" ملك "تارتر" المجاورة ومعه خادمته المخلصة "ليو"، والتى كانت ترعاه لأنها تحب ابنة الأمير "كالاف" الذى يلتقى بوالده والوصيفة صدفة فى الزحام ويفرح الجميع باللقاء ويطلب "كالاف" منهما عدم الإفصاح عن هويتهما.. وفجأة تظهر فى أعلى منتصف الخلفية فى بهاء تام الأميرة "توراندوت" التى تشير - متجاهلة طلب الشعب بالعفو - بيدها إشارة إعدام الأمير الفارسى وفى ذات الوقت يقع الأمير "كالاف" فى حبها عندما يراها ويقرر التقدم لطلب يدها والخضوع لامتحان أو محنة الإجابة على الأسئلة.. ويظلم الوزراء الثلاثة ويحاولون إثناءه عن قراره فلا يستطيعون.. وفى الفصل الثانى نرى فى المشهد الأول غرفة فى القصر قبل شروق الشمس حيث الوزراء الثلاثة يتداولون فى محنة فناء الجنس الملكى على يدى الأميرة القاسية وأسئلتها الغامضة والموت الذى يصاحب الألغار التى تلقيها على الأمراء طالبى الزواج منها، وفى المشهد الثانى من الفصل الثانى حيث فناء القصر الإمبراطورى بعد شروق الشمس يدخل الحراس ثم الحكماء ثم الوزراء ثم الجوارى ثم جماهير الشعب ويأخذ كل مكانه فى نظام ودقة فائقة وفى إضاءة مبهرة لتظلم الأميرة لتواجه الأمير الذى كان قد قدم التحية إلى الإمبراطور وطلب منه التقدم لنيل يد الأميرة، .. تظهر الأميرة لتسأل عن: ما هو الشيء الذى يولد مع كل فجر ويموت عند كل مساء؟ فيجيب إنه الأمل.. ويكون السؤال الثاني: ما هو الشيء الذى يبدو كاللهب عندما نفكر فى أمر عظيم لكنه يتحول إلى البرودة عند الموت، وتكون الإجابة: هو الدماء؟!.. ويتصاعد حماس الجمهور للأمير مشجعا ومتعاطفا معه.. فتأمرهم "توراندوت" بالصمت وتسأل "كالاف" عن الشىء الذى يبدو مثل الثلج ثم يتحول إلى النار؟ وبعد تردد وحيرة وهلع من الشعب يجيب "كالاف": إنه الفجر الذى يعقبه الشروق.. إنه الحب الذى يولد معه!.. فتغضب الأميرة وتلجأ إلى أبيها لينقذها من أن تتحول إلى جارية وتتزوج من أمير غريب أجنبى.. ولكن الإمبراطور يجيبها بأن قسمه مقدس، ولا بد لها من الزواج من الأمير الأجنبى.. ولكن "كالاف" فى نبل وشهامة يعرض على "توراندوت" التحرر من الارتباط به، بل ويعرض عليها حياته ذاتها إذا عرفت اسمه قبل شروق الشمس؟!.

فى المشهد الأول من الفصل الثالث فى حديقة القصر فى المساء أمام سور بكين يعلن المنادى عن طلب الأميرة فى أن لا ينام سكان بكين قبل أن يعرفوا اسم الأمير الأجنبى.. ويعرض الوزراء الثلاثة على "كالاف" أن يخبرهم باسمه بكافة المغريات من الجوارى والذهب والسلطة.. إلخ.. ولما يرفض يحضر الحراس الأب العجوز "تيمور الملك" ووصيفته المخلصة "الأميرة ليو" لأنهما شوهدا مع الأمير الأجنبى ويتعرضان للتعذيب أمام الأمير - وخاصة ليو - التى ترفض بقوة رغم إعلانها أنها تعرف اسم الأمير، ولكنها لن تبوح به فى تحد عظيم للأميرة "توراندوت" التى تسألها لماذا هذا الموقف الذى سيؤدى بحياتها؟ فتعلن لها أنه بسبب الحب، وتضيف: أنت يا من تطوقين نفسك بالجليد سوف تقعين فى حب الأمير؟!.. ثم تخطف سيف أحد الحراس وتنتحر فيتعاطف معها الجميع وتحمل على الأعناق فى مشهد مؤثر من الجماهير و "كالاف" والحراس على السواء ويتبادل الأمير "كالاف" و"توراندوت" الحوار حول المصير وتحمل عبء القدر.. ولكنه فجأة يحتويها بذراعيه فيذوب الجليد كما تنبأت "ليو" وتبكى توراندوت وتقع فى الحب، وتهل تباشير الفجر دون الكشف عن اسم الأمير الذى يعلن أنه الفجر والحب "وعند شروق الشمس يولد الحب" ويعلن أن اسمه هو "كالاف" ابن "تيمور ملك تارتر" ويقدم لها حياته فتفصح له عن حبها.. وفى المشهد الثانى في الفصل الثالث فى قاعة بلاط القصر الملكى تتحدث توراندوت أمام المحتشدين من الوزراء والأمراء وأبناء طوائف الشعب بأن اسم الغريب هو الحب وأنها تقبله زوجا.. هذه هى القصة وهى حدث لا يخلو من مجاز، بل من رمز لحدث من أزمنة الأساطير فى الصين القديمة..

إضاءة مبهرة ودقة تؤكد أن الفن يولد من النظام



تعبيرات رمزية تقوم على الانسجام والتوازن

وقد أمتعتنى الفرقة الصينية والتى اشتركت معها مجموعة من أوركسترا القاهرة السيمفونى وأوركسترا أوبرا القاهرة.. بموسيقى بوتشينى الجميلة، وكانت قيادة المايسترو "يوفنج" وأسلوبه المميز والمتمكن هو الذى أنتج هذا الإيقاع الفريد لأداء الأوركسترا، كما قام المخرج "وانج هو كوان" بحشد أكثر من 102ممثلا وممثلة على المنصة فى وقت واحد فى تنسيق مميز وفى حركة ذات تزامن مذهل مع الإيقاعات مما خلق توافقا كلاسيكى الطابع تناغم مع كتل الديكور الضخمة - المناسبة - بألوانها التى تراوحت بين الدافئ والبارد.. الرماديات والأزرق بدرجاته فى الأمسيات شاحبة الزرقة حتى تشرق الشمس بنورها البرتقالى الجميل وتظلم ألوان الأحمر بدرجاته والمختلط بالبنفسجى والمائل إلى البنى والأحمر الملكى والأصفر المذهب والأبيض الشاهى فوق الأحمر القانى وهذا عدا الألوان الذهبية والفضية والبيضاء الخالصة فى كرنفال لونى بديع ساد الكتل الديكورية والملابس بطرزها الصينية التقليدية، والتى تنوعت تصاميمها بين الذكور والإناث واختلفت حسب فئات الشعب أو أصحاب السلطة والثراء.. لقد استطاع السينوجرافان "لى بين - ماليا يكنبج" أن يضعا على المسرح المستويات المختلفة عن طريق إسقاط الستائر السوداء المتميزة الصنع وذات المقاسات المختلفة والمشدودة بقوائم خاصة جعلتها تبدو صلبة، وكانت بالغة التميز عندما ظهرت أو بزغت "توراندوت" فى بداية الفصل الأول لتعطى أمر إعدام الأمير الفارسى، وكذلك عندما تحرك فى سهولة الباب الضخم فى سور بكين لنعرف أنه " بانوه ضخم" ثم تنسحب الستارة السوداء معه لتظهر فرجة ضخمة يشع منها الضوء الأخضر على شكل متوازى مستطيلات بدت من خلاله "الأميرة ليو" صاعدة من أسفل إلى أعلى - عبر تضيق مساحة المستطيل - فى تعبير رمزى جميل عن صعود الأميرة إلى السماء بعد انتحارها.. وقام مصمم الملابس "زاويان" بعمله خير قيام فكانت مثلا فى الانسجام والتوازن والذى كان سائدا أيضا فى تكوين المنظر بكافة تفاصيله.. ولعب أدوار والغناء المنفرد كل من: "وانج زيا" السوبرانو فى دور "توراندوت" فكانت قمة فى الأداء الغناء والتعبير الانفعالى والأداء التمثيلى وكانت تقابلها السوبرانو "مامبى" فى دور الأميرة "ليو" فى نفس درجة الإتقان والتمييز الفائق وقد توسطهما التينور "لى شوانج" بجسده الضخم وصوته القوى وأدائه البارع فى دور الأمير "كالاف"، وكذلك الباص "زونج منجدا" الذى لعب دور "الملك تيمور"، وكل من الوزراء الثلاثة: التينور بين فى دق بونج، والباريتون وانج ليمينى" فى دور الوزير بينج، والتينور "لى زيانج" فى دور الوزير بانج.. أي بينج بونج بانج أو لعبة الإمبراطور؟!.. الذى لعب دوره التينور "وانج هايمين" ولعب الباريتون "زانج بينج" دور المنادى.. هذا بالإضافة إلى عشرات الممثلين والمغنين الأوبراليين المتمكنين الذين قدموا عرضا ضخما مليئا بالآلاف من التفاصيل التى تتطلب دقة هائلة فى التنفيذ حتى تحدث التزامنات اللازمة لإنتاج الإيقاعات المطلوبة التى تؤدى إلى نشوء الإيقاع الكلى العام لهذا العمل المبهر الذى أمدنى بمدد عظيم من المتعة والمعرفة الفريدة؟!.. ولو كنت أعرف الصينية لكنت قدمت شكرى لكل من شارك فى تقديم هذا العرض ولكنى اكتفيت بالتعب الشديد الناتج عن استمرار التصفيق لأكثر من عشر دقائق، ولكنى على الأقل أعرف العربية لذلك أستطيع أن أشكر صديقى فهمى الخولى الذي عرض علىّ الذهاب إلى هذه الأوبرا الإيطالية الأصل الصينية المنشأ.. والتى تثبت بما لا يدع مجالا لأي شك أن: الصينيون قادمون"!!.





محمد زهدى



• مسرحية خالتى صفية والدير للمخرج محمد مرسى يتم عرضها حالياً بمسرح ليسيه الحرية بالإسكندرية.



• إن الشكل والتكوين يشكلان الصورة المسرحية، التى تظهر فى التباين بين القيم الضوئية المنعكسة من الأشكال، متشابكة فى علاقات عناصرها، تصل إلى حالة الاستقرار، لتتحول إلى وسيلة إدراكية.



العرض السودانى "أجنحة الضفادع"..

تساؤلات حائرة عن الذات .. والكون والوجود

لماذا أجنحة الضفادع ؟ ألأن الضفادع لا يمكن أن تجرؤ على فعل الطيران بأى حال من الأحوال لذا بات حلمها مستحيلا بل ضربا من الخيال؟ ألأنها لا تستطيع الفكاك من أسرها وقيودها التى تربطها بالطين والماء فلا تقدر أن تتخلى عن أصل وجودها؟ ولا يمكنها التنصل من مادة حياتها وأبجديات تكوينها.. الضفادع ليست موجودة بالفعل عبر آليات العرض، ولكنها موجودة بالفعل عبر حالات عديدة وقاسية من التوهم النفسى للأبطال طيلة مدة العرض.

إذن هى أسئلة كونية ووجودية كثيرة ومعقدة، تلك التى تفرض نفسها على مسرح الحياة فتحاصرنى وتحاصرك وتحاصر الجميع قبل أن تحاصر الفرقة القومية السودانية للتمثيل والتى وجدت نفسها منساقة للتعبير عن هذه الحالة الدءوب من حالات البحث عن الذات.

خليط بشرى.. خليط متعدد.. لأصل واحد

ما يزال حلم الحرية والبحث عن الذات يراود الجميع الذين يهرعون إليه هاربين من أجوائهم القاتمة، متجهين إلى بقاع النور وإن كانت بعيدة المنال أو حتى مستحيلة، عامدين إلى قناعاتهم الداخلية وإن كانت ضعيفة أو مهلهلة ، تكفيهم تلك الطاقات التى تدفعهم للمقاومة.. مقاومة الموت والفناء، مقاومة الضعف والجبن، مقاومة الخوف والتبعية، مقاومة القيود وإن كانت غير مرئية.

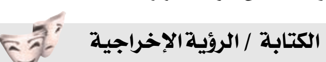
ثمانية أجساد... باتجاه الروح

إنه حلم الطيران والتحليق... حلم التحقق يسعى إليه قدما ثمانية أشخاص فى أعمار وهيئات جسمانية مختلفة، خمسة ذكور وثلاث نساء ليتم الإعلان بشكل أكثر وضوحا وصراحة أننا متكافئون جميعا أمام متطلباتنا الإنسانية بلا أية فوارق عنصرية، والجميل أن هذا الكل المختلط لا نكاد كجمهور نفصل بعضه عن البعض، فكل منهم يعتبر ضلعا فى تكوين الجسد الكل.. فالمرأة المتقدمة فى السن الأقل جمالا والتى ما تزال تبحث عن زوج وفق تصوراتها، تهبه ضحكتها وتوزع بينه وبين أطفالها الافتراضيين وقتها، زوجها الذى تتخيله كلما وهبته ابتسامة وهبها صفعة على خدها فتنالها راضية، ولما لا تجده برغم العنف المتصور عنه إلا أنها تقرر فى استماتة اليائس: "سأصنع زوجى بنفسى"!

وتأتى الفتاتان الأخرتين إحداهما تبحث عن حلمها المفقود فى الحرية والخصب وتقرر كسر نافذتها الرجيمة التى تبعدها عن الحرية والحياة، والثانية التى مزقت ثوب زفافها بل جلدها لأنه قيد أنوثتها، أو كما قالت: "سجن لحواسى"، معتقدة أنها بذلك تخرج روحها عن طوق التقليدية لتصبح دون ثوب مادى مهترئ، تثقبه العيون الشرهة بنظراتها الدونية الوقحة، وهى حينما تفعل ذلك فهى فى سبيلها لانتظار فارسها الذى ربما يأتى أو لا يأتى فلا يهم.

أما الذكور فهم خمسة، إثنان يمثل كل منهما عندى الوجه الآخر لصاحبه، إنهما على وجهى نقيض لكنهما لا يختلفان فى الجوهر، أحدهما يخيم اليأس على روحه والثانى ينطلق فى سماوات الحلم غير عابئ، إنهما وجهان لعملة الحياة والوجود.

أما الشباب الثلاثة فهم بلا شك يعبرون عن حالة اللا انتماء السائدة فى كل أجيال شبابنا العربى ربما لغياب القدوة الجاذبة، بمقوماتها التى تؤثر، والتجاوب، لذا فتجد أطولهم هو المتحكم فى الآخرين لتصل درجة نفوذه عليهما أن يحركهما كعروستى ماريونيت وحينما يعترضان عليه وينفكان من دائرة سيطرته يعودان لربقته ثانية يدوران فى فلكه خوفا من فقد ذاتيهما التى لا يكادا يعرفانها مؤكدا، وقد حدث هذا عدة مرات بما لم يفد العرض وأدخله فى هوة التكرار.



الكتابة / الرؤية الإخراجية

عبر كتابة ذات دلالات بلاغية لعرض أحالنى لنصوص ثابتة وراسخة على سبيل المثال (الأجنحة المتكسرة لجبران خليل جبران) وعبر لغة شاعرية عميقة استطاع المعد والمخرج دفع الله حامد، صنع حالة من الوجدانية تماست والجمهور، ليدخله فى مفردات اللعبة آخذا فى البحث عن ذاته والتنقيب عن خباياها داخله، فلربما اكتشف خراباتها أو كنوزها الدفينة، غير متخل فى ذلك عن لمحة الأمل الشفافة وإن كانت تغيم عبر أجزاء هاربة من العرض غابت بفعل التكرار سواء فى لغة العرض أو عدم التجديد فى الحركة، ولواستدراك المخرج ذلك بالحذف والتكثيف لما وقع فى هوة التطويل الذى كان باعثا على الملل، خاصة أن الجمهور توقع نهاية العرض لعدة مرات قبل نهايته الفعلية، وهذا من دواعى قتل العمل إبداعياً.. وإن كانت به مناطق جيدة بالفعل.

السينوغرافيا.. وفضاءات التكوين

عبر فضاء خشبة المسرح التى تحولت إلى سموات مفتوحة زرعت عن آخرها بريش النعام متداخل الألوان.. والخلفية السوداء التى تعكس مدى الاحتفاء بمفردة الخوف من المستقبل والحزن لما يحدث فى الحاضر والرغبة فى كسر حواجز غيب المستقبل وهدم قناعاته البالية، حتى حينما تم اللجوء لمفردة جديدة لإثراء ذلك العنصر كانت عبارة عن ستارة ساقطة من أعلى يكسوها ريش النعام بلونيه الأبيض والرمادى لعبا على عنصر النوع (ريش النعام بالتحديد)، وربما كان لاختيار النعام هنا معنى، حيث إن النعام لا يستطيع الطيران وهذا يعبر عن العجز النفسى الذى يعانى منه الأبطال فى العرض كما يعانى منه البشر فى الحياة، أم لأن النعام معروف فى ثقافتنا الشعبية بجبنه، بل ويضرب به المثل فى الخوف والخنوع وعدم المواجهة حيث يقال: (فلان يدس رأسه فى الرمال مثل النعام) واللون .. خاصة الرمادى الذى لا يمنح لونا محددا للحقيقة أو الحلم!



الملابس

استطاعت الملابس تحديد هوية مجموع الممثلين المتواجدين على خشبة المسرح، مما ساعد على خلق نوع من المغايرة بين كل فئة وأخرى والمؤالفة بين كل متشابه منهم،

فنرى العجوزين يرتديان البيج ويعكس كل منهما الجزء المخفى من الآخر، والفتاتين ترتديان البنى الفاتح وتمثلان طموح الشابات فى مثل عمريهما والذى لا يخرج عن الحرية والزواج، وبدا التمايز حين ارتدت إحداهما البرتقالى فى إشارة إلى البهجة والحب والحياة، أما ملابس الشباب الثلاثة ذات اللون الأسود فتعبر عن مدى توجهم الأعمى لأحدهم دون أن يعرفوا أى شىء عن حقيقة أنفسهم، فكل ما يعرفونه فقط أنهم مستريحون للانقياد وفقط.. ثم نأتى للمرأة الوحيدة التى كان لاختيار ملابسها بطريقة جيدة الفضل فى إظهار مكامن تلك الشخصية وكم الرغبات المكبوتة والأحلام الضائعة وسنوات العمر الهاربة التى لا تجد مناصا من الخضوع لسطوة الحلم؛ حتى وإن كان هذا الحلم وهما.. فلن تستطيع الوصول إلى حافته المستحيلة، وقد أجاد منسق الملابس فى غمر جسدها باللون الأسود، وباروكة شعر من الصوف الأبيض المتصل بسلتين تشبهان فى تكوينهما الخارجى سلال الورود العادية، إلا أن مادة الورد نفسها من مادة ريش النعام أيضا! فكأن واقعها النفسى يأبى أن يتركها لتحقق جزءا يسيرا من أحلامها بالرغم من انتهائها أخيرا محطمة.. على حافة الحياة !

الموسيقى

تنوعت الموسيقى بتنوع الموقف الدرامى الذى لم يخرج عن المستوى أو الايقاع الواحد من الأداء الدرامى غير معتمد على ما يسمى بالحوار الصاعد أو الهابط، فلم تخرج الموسيقى عن كونها مجرد خلفية للمشهد بكثير من الحيادية لتعبر أحيانا عن الحلم أو الشجن عبر التفاعل المتوتر الذى قلما استطاع صنع مزج حار من الموسيقى الفلكلورية السودانية التى غيرت منحى السكونية التى كادت تسيطر على العرض.

الإضاءة

وإن كانت الإضاءة من أقل العناصر احتفاء بفاعلية العرض، فكانت فقيرة إلى حد كبير، إلا أنها أدت دورا فى بعض الأماكن.. خاصة فى لحظات البوح (المرأة/ الفتاتان/ العجوزان)، ولولا استخدام الإضاءة الحمراء أحيانا.. لكانت بمثابة الإنارة العادية.

الأداء الحركى والتمثيل

استطاع المخرج تحريك ممثليه الثمانية وملء فراغ خشبته بهم؛ مما دفعهم لأداء أدوارهم بجدية وحب شديدين، وإن جافى بعضهم التمكن وإن اقترب الأداء الحركى لديهم من الصورة شبه المنشودة؛ إلا أن أداءهم التمثيلى كان متراجعا بدرجة ما، بدا ذلك لدى المرأة المتقدمة فى السن على الرغم من حيوية وفاعلية دورها إلا أن أداءها لم يكن بالمستوى المطلوب، حيث كان محايدا على الرغم من أنها كانت تمتلك فرصا عديدة للتنويع.. إلاأنها لم تستغلها سوى فى لحظات قليلة.

أما الرجلان.. فقد استطاعا التعبير عبر كل خلجة وعضلة تتحرك باتجاه الأعلى / الفضا فى مرونة مناسبة لعمريهما، لولا التكرار، كذلك لا يخلو الأداء الحركى للفتاتين والشباب الثلاثة من إبداع واضح وجهد مبذول فى التمرين .

لا يفوتنى التنويه أن عدم وجود بامفلت للعرض قلل كثيرا من احتفائى بالممثلين والتقنيين بمختلف تخصصاتهم كل باسمه ودوره الذى أداه، وألتمس منهم المعذرة لتقصير لم يكن لى دخل فيه .

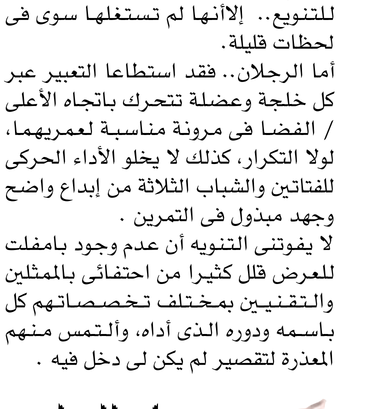


صفاء البيلى

الحلم بالطيران والتحليق يسيطر على العرض









• المخرج المسرحى الشاب أحمد رجب يقوم حالياً بالأعداد لتقديم عرض مسرحى جديد من إنتاج فرع الهيئة العربية للمسرح بالقاهرة.

• توالى الأحداث فى العرض المسرحى، يجب ألا يضعف الشكل مهما كانت هذه الأحداث، بل على العكس، يجب أن يخفف الشكل من وطأة ضعف بعض الأحداث ويقويها.



اسكندرية.. نعم.. اسكندرية.. بالتأكيد

قراءة فى أعمال المهرجان الإقليمى لنوادى المسرح بالإسكندرية

ظاهرة فنية ذات مذاق خاص تشتبك مع الواقع اليومى

الإسكندرية ترعى منذ زمن بعيد هواة المسرح وتنتخب الناشطين منهم

نصوص طازجة تعلن عن نفسها من خلال الورش الإبداعية الجماعية

إذا رأيت تلك المجموعة من المشاغبين والمشاغبات من المسرحيين الشبان فى المهرجان الإقليمى لنوادى المسرح بالأسكندرية، وهى التجربة الثامنة عشرة فى عمر تجربة نوادى المسرح ككل، لقلت معى بأن مستقبل المسرح المصرى بخير فيما يتعلق بفنانيه الشبان وطاقاته البشرية فى كافة عناصره.

فقد استطاعت تلك المجموعة أن تشكل ظاهرة فنية ذات مذاق خاص مخالف لما هو سائد فنيًا وفكريًا فى معظم إنتاج المسرح المصرى الآن، وهو المذاق الذى تشكله طزاجة فى التناول واشتباك مع الواقع اليومى والمعاش وقدرة غير عادية على تحويل صدمات الواقع القاسى لطاقة سخرية فنية ممتعة، وذلك فى أداء فنى يمكن وصفه بالجرأة التابعة من صدق التجارب الأولى والقدرة على المغامرة، وكل ذلك يحكمه توجه فكرى مخالف للسائد يقوم على نقد الواقع ويمثل حساسية جيل ممتلئ بالحيوية فى زهرة العشرينات من العمر، وهو جيل لا يعيد تكرار تصورات الآخرين ولا يستعير أصواتهم عندما يعبر عن نفسه.

ومن النظرة الأولى يمكنك أن تلاحظ غزارة عدد العروض المقدمة داخل المهرجان وهى واحد وعشرون مسرحية يقوم على إخراجها عدد من الشبان وتظهر مخرجة وحيدة من قصر ثقافة شبين الكوم هى راضيا طير البر.

أزمة جيل



قدمت راضيا مسرحية أرتولد ويسكر "الفصول الأربعة" التى تتحدث عن الأزمة الأساسية لجيلها، وهى أزمة شاب تحت الضغط يتعرض لقهر واضح يعوق تواصله مع حبيبته ومع العالم.

عدا ذلك فكل الأعمال الأخرى تحمل شغب الفتيان الذين تحركهم موهبة متأججة، وتحمل من مثالية رؤية الشباب الباكر للعالم قدرًا من الحدة والمشاغبة والمقدرة على إحداث الصدمة الجمالية والفكرية للمتلقى.

وحقيقة الأمر أن تلك الحيوية لا تأتى من فراغ، فخلف تلك المجموعة أسباب موضوعية خاصة بالأسكندرية ومحيطها الإقليمى، وهى التى ترعى منذ زمن بعيد حركة مسرحية مميزة للهواة، وتملك خبرة انتخاب المنشطين الثقافيين عبر أجيال متتابعة آخرهم الجيل الأربعينى فى عمره، والذى يساهم بوقته وجهده وماله فى ذلك الدور، وهم د. أيمن الخشاب ود. محمود أبو دومة وجمال ياقوت وغيرهم، أما اللاعب الرئيسى الملفت للنظر، والذى نظم مع إدارة الفرع بالأسكندرية ومجموعة المسرحيين هناك إصدار نشرة يومية برئاسة تحرير سامح عثمان وكانت جهدًا خلاقًا، على بساطته وسهولة صيغته النقدية، إلا أن مساحة الصدق والإخلاص والرغبة فى التعبير عن الذات والتفانى فى الهواية هو ما جعلها علامة مميزة انتظرها المسرحيون والجمهور طوال ليالى المهرجان والذى دام خمسة عشر يومًا.

والحق أن تلك المجموعة من المنشطين الثقافيين بأصولهم الأكاديمية المعرفية قد صبغوا أداء الهواة فى الأسكندرية بصيغة خاصة تجمع بين الهواية والمعرفة العلمية شبه المنظمة.

والحق أن تأخرى فى الكتابة عن ظاهرة الحيوية المسرحية التى شاهدتها فى مهرجان النوادى بالأسكندرية قبيل شهر رمضان المبارك مرجعه رغبتى الملحة فى تأمل ما حدث.

هل بالفعل لدى تلك المجموعة من الشبان تلك الحساسية المختلفة ذات الطابع الاستثنائى الذى شاهدته؟! أم أن الحالة المهرجانية وحضن الأسكندرية الحنون قد ساهما مع تكريم مجموعة المسرحيين السكندريين لشخصى وللدكتور سيد خطاب وللمخرج حمدى حسين على مساهماتنا النقدية معهم، فى جعل تقديرى لهم يزداد ويخرج عن دائرة الموضوعية للإحساس بالإعجاب الشخصى. ولكننى وبعد مرور مسافة زمنية كافية للتأمل النقدى أستطيع أن أكون موضوعيًا إذا قلت إن ما رأيته فى الأسكندرية من وهج إبداعى هو بالفعل حالة مسرحية ذات طابع استثنائى تستحق الدراسة.

ويبدو أن الأسكندرية التى كانت فى أوائل القرن العشرين هى صاحبة حق العروض الأولى للفرق المسرحية الزائرة من الشام وأوربا.

الأسكندرية التى استقبلت الشيخ أحمد أبو خليل القبانى فى مطلع تأسيس المسرح العربى، والتى كانت إلى وقت قريب هى وجمهورها مكان اختبار جودة العروض المسرحية فى مواسمها الشتوية قبل مواسمها الصيفية، والتى باتت الآن – وللأسف مرتعًا للفرق الموسمية التى تقوم على الضحك الخشن والصيغ التجارية البحتة التى أخرجت المسرح المصرى فى متنه الذى يبدو ظاهرًا للعيان من دائرة العمل الثقافى، ولكن وفى قصر ثقافة الأنفوشى هناك فى بحرى فى الحى السكندرى العريق بدا الوهج الثقافى والحرية العقلية والقدرة على صناعة المسرح كعمل ثقافى ظاهرة حقيقية، وإن حظيت من الإعلام الجماهيرى بتجاهل أجبرها على البقاء فى منطقة الهامش، أما سر احتفائى بهذا المهرجان السكندرى الهامشى الجاد الاحترافى فى عناصره الفنية، والهاوى فى صيغته الإنتاجية فهو تميزه عن عدد من عروض المسرح المصرى الجاد فى كونه يهتم بالموضوعات الآنية اللحظية الطازجة المشتبكة فى معظمها مع مشكلات وتحديات مصرية معاصرة، وهو يستخدم فى ذلك أدوات وعناصر فنية حداثية ومبتكرة ومعبرة عن خيال خلاق.

والملفت للنظر حقًا هى تلك النصوص الطازجة لمؤلفين شبان جدد قاموا بتأليفها بمفردهم أو جاءت نتيجة للعمل الجماعى عبر ورشة إبداعية، وتلك النصوص الجديدة فى تقديرى هى التى شكلت أكثر عروض المهرجان طزاجة واختلافًا عن السائد جماليًا وتقنيًا ومعرفيًا.

ولعل الموهبة الشابة التى يمكن أن تشكل ظاهرة فى المسرح المصرى خلال السنوات القادمة فى مجال التأليف المسرحى هى لشاب اسمه أحمد عبد الكريم الذى قدم نص "الليلة الرفاعية" وعله يواصل العمل على موهبته اللامعة التى اختارت مجموعة من اللحظات الدرامية من عالم قرية فى جنوب مصر بطقوس عائلاتها التنافسية، وبحكايات حميمية عن نساء منسيات ورجال فى منتهى القسوة وآخرين فى منتهى الطيبة.

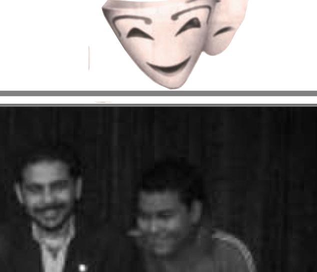
الحكى المسرحى

والمؤلف يستخدم صيغة الحكى عبر تفتيت الدور ما بين الروى والتجسيد فى تكثيف ودقة تمنح الحكى المسرحى سحرة الخاص. وقد استطاع المخرج محمد خميس أن يحافظ على ذلك السحر عبر معالجة مسرحية تحافظ على قدرة الفراغ المسرحى على الإيحاء بأبسط العناصر المسرحية فى مشهد مسرحى يتنفس بالحرية والبساطة ويبتعد عن زحام المناظر المسرحية المعتادة، وفى صيغة أخرى ذات طابع ساخر يأتى عرض "لوزة ميرفت حول مشكلات تخص ذلك الجيل العشرينى الذى بدأ يواجه الحياة بوعيه الخاص، وهو معالجة مصرية خاصة عن نص أجنبى هو "وذا ألبرت" وهو بالأصل تأليف جماعى لفرقة مسرح الساعة بجوهانزبرج.

ولولا الإشارة الأمينة للنص الأصلى فإن خصوصية اللغة العامية المستخدمة فى العرض مع موهبة الممثلين مصطفى أبو سريع ومحمد عبد الهادى اللذين استطاعا أن يحولا عالم النص لعالم محلى مصرى خالص لما أمكن حتى للناقد المدقق التعرف على الأصل الأجنبى، وقد كشف هذا العرض عن مقدرة مخرجه وكاتبه محمد مرسى على ممارسة سخرية مسرحية ذات حساسية خاصة تمزج الإنسان المرهف بالسياسى العميق، وتخلط ما بين الشأن العام والأمر الشخصى



مشهد من عرض «مقلوب الهرم»



• الصورة تعتبر وحدة وعى معرفية، تتحكم فى جملة من المميزات، اعتمادا على عناصر الصورة البنائية وفضائها وآليات اشتغالها، وطبيعة المعرفة ونوعيتها.

التوجه الجمالى والفكرى الجاد من أهم ملامح المهرجان



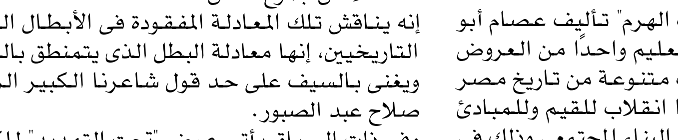
صورة جماعية لشباب نوادى المسرح بقصر التذوق

وتسجل لمحمد مرسى مقدرة على صناعة فن مسرحى جميل.

مقلوب الهرم

وكذلك يبقى عرض "مقلوب الهرم" تأليف عصام أبو سيف وإخراج رفعت عبد العليم واحداً من العروض المتميزة التى تحلل لحظات متنوعة من تاريخ مصر القديم والحديث حدث فيها انقلاب للقيم وللمبادئ الأساسية التى تحكم صياغة البناء المجتمعى وذلك فى إطار يجمع بين صياغة صور مسرحية دالة وجمل حوارية قصيرة تساهم فى فضح كل ما هو هرم مقلوب.

أما النصوص صاحبة الشهرة العريضة فى تاريخ المسرح المصرى المعاصر، فكان لها حظ من التفاعل مع الحساسية الجديدة لهذا الجيل، حيث قدم المخرج الموهوب صاحب الرؤية الفكرية الواضحة محمود عبد العال معالجته الخاصة الجديدة لنص الراحل الكبير محمود دياب "باب الفتوح" بمقدرة واضحة على إدارة مجموعة كبيرة من الممثلين الموهوبين وعلى ضبط العناصر الفنية للعرض، وهو يركز على مناقشة فكرة البطل الصالح المنفصل عن الجماهير عبر مناقشة فكرة البطل صلاح الدين المنتصر والرائع والقوى، ولكنه رغم بطولاته وصفاته العظيمة يراه - كحاكم - منفصلاً عن جموع الناس.



إنه يناقش تلك المعادلة المفقودة فى الأبطال العرب التاريخيين، إنها معادلة البطل الذى يتمنطق بالكلمة ويغنى بالسيف على حد قول شاعرنا الكبير الراحل صلاح عبد الصبور.

وفى ذات السياق يأتى عرض "تحت التهديد" للكاتب الكبير محمد أبو العلا السلامونى فى إخراج واع للمخرج الشاب أحمد خليفة الذى حذف بعض شخصيات النص ليجعل حضورها على خشبة المسرح حضوراً تصوريًا فى خيال البطل الفنان المعذب الذى يعيش فى عالمه التخيلى الممتلئ بعذابات الفنان الحساس مع تاريخه الشخصى ومع ضغط الظروف العامة القاسية، وقد نجح المخرج فى صياغة بيئة منظرية مناسبة تجنح للتجسيد البدائى البسيط لعالم يشبه عالم اللاوعى الطفولى بكل ما يحمله ذلك العالم من إمكانيات مسرحية ممتعة وجذابة.



مشهد من عرض «وداعاً هاملت»

والحق أن الجميع - بلا استثناء - فى ذلك الملتقى المسرحى قد عبر عن نفسه بدرجات مختلفة من الإجادة، وكان القصد الجمالى والفكرى الجاد هو الاختيار الأساسى للجميع، إلا أن كل من ساهم من مخرجين فى هذا المهرجان له كل التقدير هو وكل مجموعة عمله، ولمن لم أخص أعمالهم بذكر تفصيلى لهم منى كل المحبة والاحترام وهم، وأرجو أن يكون على سبيل الإجمال ولم تسقط أوراقى بعضًا منهم، الفنانون:

باقة ورد للشباب

محمد خميس، محمد عبد الصبور، على عثمان، خالد نبيل، يسرى أبو العينين، أيمن قناوى، حازم حسن، شريف عباس، عمرو البدالى، إسلام مخيمر، عبد السميع عبد الله، أحمد راسم، أحمد بسيونى، محمد عبد الهادى، رامى الشريف، إلهامى سمير، عبد السميع عبد الله، أحمد الشافعى، محمد عاشور، راضيا طير البر، عادل فليفل، ومصطفى حماد.

لجميع تلك الأسماء باقة ورد وأحلام ملونة قادرة بالعمل الجاد على أن تحقق طموحاتها على أرض الواقع، وتظل مصر قادرة على منحنا مواهب رائعة فى كل الأجيال، قادرة على الصدام والمشاغبة، وتظل الأسكندرية بوجود قسم خاص للمسرح بكلية الآداب بجامعتها العريقة، ويوجد فرع للمعهد العالى للفنون المسرحية هناك، وبوجود كل هؤلاء الرائعين فيها وعلى أطرافها من دلتا مصر الخصبة سببًا لإعادة التفكير فى أنماط الإنتاج العتيقة التى تجعل من القاهرة مركزًا، وكل ما عداها أطراف، والحق أن للأسكندرية وضعًا استثنائيًا لما سبق من أسباب موضوعية يجعل من الضرورة أن نتعامل معها كمركز إشعاع قادر على تغيير حساسيات فنية بالية، وقادر على منح المسرح المصرى عددًا من النجوم اللامعة.

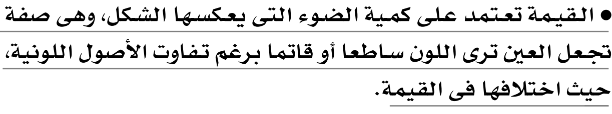
ويبقى وراء هذا الجهد الرائع حب ومقدرة إدارية تنظيمية للسادة العاملين بإقليم غرب ووسط الدلتا الثقافى لمجهود كتيبة متجانسة، "الأستاذ عباس" هكذا كان الاسم الذى يبحث عنه الجميع والسيد "عوض زكى" رئيس قسم المسرح بالإقليم الذى جسد حقًا الفنان عندما يتسلم وظيفة عامة، والسيدة "حنان شلبى" رئيس الإقليم وكل المسئولين من طنطا والمنوفية وكفر الدوار.. هؤلاء أصحاب العمل السرى الصوفى، هناك حيث الهامش الذى يستحق أن يكون متنًا وحيث كل تلك المواهب، وكل ذلك الحب الذى لا يبحث عن شهرة أو مال، لهم منى كل المحبة والاحترام.



انقلاب القيم والمبادئ أهم ما يطرحه الشباب للبحث عن صياغة جديدة للمجتمع

علينا أن نتعامل مع الإسكندرية بشكل استثنائى بوصفها مركزاً للإشعاع الجمالى









بخليط من واقع متجهم وخيال مجنح

تشيللو.. كوميديا سوداء

مناقشة ساخنة لمجتمع ذكورى لا يعرف عن المرأة سوى جسدها

عن نص "سوناتا الجنون" الذى كتبه المخرج العراقى الكبير (جواد الأسدى) قام المخرج السورى (عروة العربى) بإعداد وسينوغرافيا وإخراج عرضه الشيق (تشيللو) فى إطار فعاليات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته العشرين..

والنص أقرب إلى الكوميديا السوداء بما تتضمنه من مفارقات وتناقضات، والذى يختلط فى عالمه الواقع المتجهم مع الخيال المشتط. فى أسلوب ساخر متهكم ملهوى الطابع.. فيثير الشجن بقتامته ويُولد ضحكا لا يتجاوز سطع الأشياء.. فتختلط الدموع بالضحكات.. إذ يقوم العرض على نوعية أداء الممثلتين بطلتى العرض.. واللتان ترددت كثيرا صرخاتهما وضحكاتهما وضجيجهما فى بداية العرض، بما قد يثير الضيق والنفور لدى البعض، وعلى كيفية توظيف الديكور (تصميم: زهير العربى) الذى جاء أقرب إلى شكل الزنزانة أو القفص الحديدى وسط فراغ هائل لا يكسوه سوى ستارتين سوداويتين فى الخلفية تنفتح إحداها فى قطاع طولى، وفى داخل هذه الزنزانة أو القفص المتحرك فى كل اتجاه صُنع سريران –علوى وسفلى –فى تركيب واحد، وحول هذا الشكل وفى أطرافه رُكبت ستائر تفتح وتغلق فى الجانب الطولى أو الجانب العرضى، وهى ستائر ذات لون أبيض حيث توظف الستارة الخلفية كشاشة خيال ظل، ومن هنا يأتى الدور الهام والفعال للإضاءة (تصميم: نصر الله سفر وبسام حميدى) وهى إضاءة جانبية وأخرى إسقاطات ضوئية علوية وأمامية تركز على مركز الأحداث التى تدور فى



تفاصيل هذا البناء ذى الأبواب والسلالم والمتعدد الطوابق والذى حبست البطلتان نفسيهما فيه.. فتحقق تلك الإضاءة / المُصممة بعناية تكوينات جمالية حافلة بالدلالات والإسقاطات –تدعمها موسيقى (لأحمد مرتضى) مُتناغمة مع تطور الأحداث وتعمق التعبير عن مشاعر الشخصيتين، وتشيع جوا خاصا للعرض بل وتشير أيضا إلى همجية ووحشية وعدوانية (الرجل) والتى تمتثل فى حركة ثلاثى الرجال عندما يمرون بسرعة فائقة فى الخلفية أو فى المقدمة وكأنهم جحافل تقتحم المكان بين الحين والآخر أو حين يضعون الأقنعة أو يخلعونها فى ملابسهم السوداء المعتمة، بخلاف ما ترتديه المرأتان الشقيقتان من ملابس بيضاء شفافة ومكشوفة (تصميم: عروة العربى –المخرج) حيث ساعده على توظيف وتنفيذ هذه العناصر كخيال الظل (عزت فواز).

والعرض يناقش معاناة المرأتين الشقيقتين فى مجتمع ذكورى لا يعرف من المرأة سوى جسدها. فالسيدتان الشقيقتان تعملان فى منزل سيدهما أو ربهما المتعالى والذى حولوه إلى (طوطم وتابو) فهما تتصارعان على الفوز به، وكل واحدة منهما تفعل كل شىء لإرضائه، وهو لا يعرف فى المرأة إلا جسدها واللذة معها، والسيدتان فى النهاية تفقدان كل شىء وتيأسان من الحياة وليس أمامهما سوى العيش مع هذا (الرجل)، وكل واحدة تريد ألا تتقاسم هذا الرجل مع الأخرى وتريده لنفسها فقط، وتسوء العلاقة بين الشقيقتين، وتدبران المكائد لبعضهما من أجله.. فقد عاشت ومات كل منهما فى كنف هذا (الرجل) الذى نكتشف أنه تحول إلى دمية من القماش فى النهاية.. وهى بخلاف البداية التى تبدأ بنهوض المرأتين (وسيلة وأختها) من نومهما فى وضعين متعارضين فى السرير الأسفل، وفى السرير الأعلى، وكأنهما شخص واحد يشبه بندول ساعة كبيرة يتحرك رأسيا إلى أعلى وإلى أسفل، فى فزع، وكأنهما قد استيقظا وخرجا من كابوس مخيف.. فالكلمات مُتقطعة ومتحشرجة تكشف سيطرة وتملك ذلك (الرجل) السيد –الحاكم المستبد الطاغية يحيط بهما من كل جانب، وقد تفانت كل منهما فى خدمته، وتنافستا فى تقديم آيات الطاعة والولاء له، وسهرا الليالى فى تنفيذ أبسط أوامره أو حتى إشاراته –فكلتاهما تتصور أنها تحب السيد الطاغية أكثر من شقيقتها، وتتوهم كل منهما أنه يبادلها – وحدها –هذا الحب، وهى المشاهد التى يتكرر تجسيدها فى العرض كنغمة أساسية متكررة (ليستموتيف) فيه – فهما قد أنقذا حياته، وهما اللتان أفنيتا عمرهما فى رعايته.. بل وصل بهما الأمر إلى أعمق من ذلك فيشاركانه فى الحمام ليغسلا جسده وينظما شئونه ولوازمة لكنهما تكتشفان أن هذا السيد ليس إلا مجرد دمية من القماش لا تدرى بما قدمته من تضحيات وتفان وإخلاص، عندئذ تكتشفان أن الزمن قد غرر بهما وخدعهما الوهم واستدرجهما إلى سنين الشيخوخة والذبول وأصبح لا معنى لحياتهما فيشرعان فى الانتحار المعنوى والجسدى..

وعلى الرغم من أن العرض قد يبدو دائرا فى إطار (النسوية) والدفاع عن حقوق المرأة المقهورة فى مجتمع ذكورى مستبد، إلا أننى أتصور أن الخطاب يتسع ويمتد إلى الوضع البشرى بوجه عام، ولا يتضمن إسقاطات اجتماعية فقط، بل يتضمن إسقاطات سياسية بشكل أساسى تشير إلى طغيان الحاكم بأمره بالمحكومين واستبداد المستبد بالرعايا، رغم أن هذا الطاغية المستبد ليس إلا خرقة بالية فتكون المأساة الممتزجة بالملهاة القاتمة أو السوداء فى المفارقة والتناقض، فبدلا من أن تثور المرأتان على وضعهما الإنسانى الذليل المقهور تنتحران يأسًا وقنوطًا!!

وقد حمل خطاب العرض ثلاثى الرجال (علاء ديار بكرلى، وأحمد كيكى، وإيهاب شعبان) الذين تميزوا بالانضباط وإضفاء جو البطش والعنف والإرهاب والسطوة بصيحاتهم الهادرة القوية، وجاء العبء الأكبر على ممثلتين شابتين أثبتتا براعة واقتدارًا فى فنون الأداء التمثيلى هما (نجاح مختار، وجيانا عتيد) –إذ استطاعتا أن تقدمًا (الاختلاف) بين شخصيتيهما رغم أن إشارات العرض تشير إلى تشابههما وتطابقهما فى السمات والملامح ، بل وفى الدوافع والعواطف والانفعالات، وفى حركتهما البندولية فى البداية، حيث بدأ التمايز بينهما والمشاركة فى مباراة أدائية عالية المستوى وكأن المبالغة فى الصراخ والصياح والضحكات المتكررة فى البداية كانت مجرد (تسخين) للمباراة، وتمهيد ليبرعا فى جماليات الأداء القائم على (تنويعات) نغمية بلاغية تبدو حتى فى أداء الكلمة الواحدة ، لتستثير المشاعر ما بين المرح الصاخب والضحك العالى والشجن والأسى والمرارة والسخرية وحتى البكاء، فجسدا معا دورين مركبين بهما عدد كبير من التناقضات فى علاقة الشقيقتين بعضهما ببعض، وعلاقتهما واحتياجهما واستكانتهما وتبعيتهما للسيد والانطواء تحت جناحه فى عبودية مُختارة تثير الحيرة والتساؤل لذلك (السيد) الجبار الحاكم بأمره، ومباراتهما الشرسة فى إبراز أيهما الأفضل والأقرب إليه، وعرفتا – فى سلاسة المتمكن وبراعة التجسيد – كيف تبرزان تلك المشاعر فى تدفق وعفوية..





الفصل الثاني

(إهداء إلى مارشا)



تأليف

الشخصيات

نيل سيمون

ترجمة

إبراهيم محمد إبراهيم



● الإيقاع التدريجي: أي التكرار الذي يخلق آلية حركية ينقلها الإدراك بادئاً ثم يبدأ بالتجرد عنها، أي الاستغناء عن متابعتها للتشابه الكبير الذي يعاد باستمرار.

المشهد السادس

(شقتها. بعد ذلك بعشرين دقيقة. يدق جرس التليفون، جني تخرج من حجرة النوم. لقد خلعت بلوزتها وتثبت أزرار بلوزة أخرى. تتجه نحو التليفون بسرعة).

جني:
(في التليفون) آلو؟

في:
لا أستطيع التحدث إليك الآن، إنه في الطريق.. جورج شنيدر.. نعم، إنه جورج شنيدر صديقكما إنه ليس موعد غرام. إنها مجرد نظرة.. هو ينظر إلي، وأنا أنظر إليه، ثم لا تضايقاننا أكثر من ذلك.

في:
لا أستطيع التحدث إليك الآن، سوف أطلبك حين يذهب بعد خمس دقائق لأن هذا هو كل ما يستغرقه الأمر. (جرس الباب يدق).

جني:
اللعنة لقد وصل إني أكرهك. إلى اللقاء. **(تضع السماعة، وتضبط البلوزة على الجونلة، تنظر في المرآة، تمر بالفرشاة على شعرها كآخر لمسة، ثم تذهب إلى الباب. تأخذ نفسا عميقاً، ثم تفتحه. جورج يقف أمام الباب، مادا ذراعه مستنداً إلى الباب. ينظر كل منهما إلى الآخر، أخيرا يبتسم، ويومئ برأسه).**

جورج:
أجل ماشي.

جني:
هل هذه إعادة نظر؟

جورج:
كلا إنها مجرد استجابة أهلا.

جني:
(تبتسم) أهلاً. فجأة يشعر كلاهما بالحرج ولا يدريان ماذا يقولان بالضبط أو كيف يتعاملان مع هذا الموقف.

جورج:
(بطريقة حلوة) لقد كانت فكرة حمقاء، أليس كذلك؟

جني:
للغاية.

جورج:
(يومئ دليلا على الموافقة) أعتقد أني عولت أكثر مما ينبغي على هذه الخمس دقائق التالية.

جني:
كان بإمكانك أن تقطعها بسكين.

جورج:
أعتقد أنني إذا ما دخلت، فلربما قلل ذلك من حدة التوتر.

جني:
أوه أني آسفة.. أجل، تفضل بالدخول **(يخطو داخلا وتغلق الباب خلفها)** ينظر جورج حوله في الحجرة ويومئ.

جورج:
آها.

جني:
أيعني ذلك أنك فهمت شقتي؟

جورج:
كلا. بل يعني أنها أعجبتني. ذلك أن (آها) يمكن أن تستخدم في الكثير من المواقف، وهذا أحد هذه المواقف.

جني:
هل يمكنني أن أحضر لك شيئاً تشربه؟

جورج:
كلا، شكرا. فأنا لا أشرب.

جني:
ولا أنا أيضا.. **(تمر فترة صمت قصيرة مشحونة بالحرج).**

جورج:
مع أني قد أحب كوبا من النبيذ الأبيض.

جني:
وكذلك أنا. **(تذهب إلى المطبخ).**

جني:
تفضل بالجلوس.

جورج:
شكرا. **(لكنه لا يجلس، بل يتجول حول الحجرة وهو ينظر إلى الأشياء من حوله، تحضر زجاجة مفتوحة من النبيذ الأبيض في وعاء ثلج موضوع على صينية وعليها كوبان. يلمح صورة فوتوغرافية للاعب كرة قدم وهو يلعب).**

جورج:
هل لديك مانع لو أني أمعنت النظر؟

جني:
كلا، بالطبع.

جورج:
يمكنك التفحص فيما بعد. **(ينظر في الصورة ملياً).** هل أنت من عشاق كرة القدم؟

جني:
هذا زوجي السابق. كان يلعب في فريق نيويورك جيانتس.

جورج:
لا تمزحي ما اسمه؟

جني:
جس هيندريكس.

جورج:
(ينظر إلى الصورة مرة أخرى) جس هيندريكس؟ هذا مضحك، لا أستطيع تذكره. كيف كان يلعب؟

جني:
لقد فصل في بداية عامه الثاني. أظن أنهم يسمون ذلك يدا غير كفأة. إذ لم يكن يستطيع أن يمسك بالكرة.

جورج:
بعض المدربين يطلبون الكثير من اللاعبين. وماذا يعمل الآن؟

جني:
كان يعمل في الشئون المالية، كما كان يعمل في الأعمال الإذاعية، وبيع الخمور، كما كان يعمل في مجال الترويج الرياضي.

جورج:
إنه طموح جداً.

جني:
لقد عمل في جميع هذه الأشياء في ثلاثة أشهر. لديه بعض المشكلات التي ينبغي أن يحلها. (تصب كوبي النبيذ).

جورج:
ومن ذا الذي يخلو من المشاكل؟

جني:
صدقت. **(تقدم له كأساً).**

جورج:
أشكرك.

جني:
في صحة حل المشاكل. **(يشربان وينظر جورج إليها).** لقد كان ليو على صواب. فأنت جذابة جداً.

جني:
شكراً.

جورج:
أحس بالفضول.. ليس عليك أن تجيبي على هذا السؤال. كيف وصفني لك؟

جني:
ليس رائعاً خرافيا ولكن له وجهه ينم عن الذكاء؟

جورج:
(يبتسم). هذا صحيح. لدي وجه ذكي. يمكنك أن تسألي وجهي عن أي شيء.

جني:
(تجلس)، وجورج ما يزال واقفا.

جورج:
أيا ما كان عمر المرء أو مدى خبرته، فلا يبدو أن هذا يجعل الأمر أسهل، أليس كذلك؟

جني:
أي أمر؟

جورج:
التناسل.

جني:
التناسل؟ يا إلهي، هل هذا هو ما نفعله؟

جورج:
(يجلس إلى جانبه على الأريكة) ألم تلاحظي؟ أول شيء فعلته حين مررت بجانبك هو أنني أخذت شهيقاً. أخذت نسمة من عطرك. في نوعنا البشري، تعد حاسة الشم عاملاً حاسماً في الجاذبية الجنسية.

جني:
ما هذا إلا مجرد تخمين. هل تكتب لمجلة الحقل والنبع؟

جورج:
(ضاحكا) أرجو أن تمنحيني فسحة قصيرة من الوقت. إذ أنني لم أفعل هذا منذ أربع عشرة سنة. إذا كنت صبورة، فيمكنني أن أكون لطيفا بقليل من الحنان.

جني:
أنت الآن لست عديم الجاذبية.

جورج:
سأقول لك الحقيقة، أنت لست أول فتاة يقدمني ليو لها. كانت هناك ثلاث أخريات كلهن انتهين بكارثة مثل هيندينبيرج وبيرل هاربر.

جني:
الآن أستطيع أن أفهم. من هنا ولدت خطة الخمس دقائق.

جورج:
الحاجة أم الكوارث.

جني:



● الضوء الأحمر يفقد إشعاعه، ويبدو أقل وضوحا فيما إذا كان الضوء الساقط عليه خافتا، لأن الألوان ذات الموجات الطويلة تفقد خاصية سرعة استجابتها.

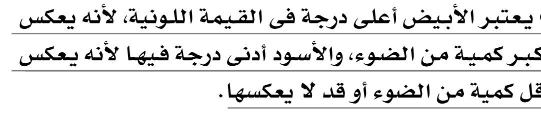
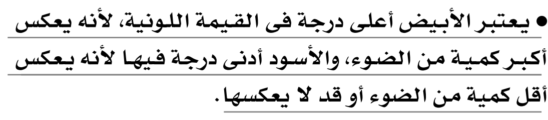
احك لى عنهن.
جورج:
تتحدين قدرتى على الوصف.
جنى:
أرجوك. تغلب على هذا التحدى.
جورج:
وهو كذلك. لنرى أولا كانت بامبى. ويمكن لاسمها أن ينبئك بكل شيء.
جنى:
أستطيع أن أتخيلها.
جورج:
ثم كانت فيلما. لقد كانت فتاة ديناميتية.
جنى:
حقاً؟
جورج:
لقد أنفقت ثلاث سنوات فى أحد السجون التركية لاتهامها بحمل الديناميت، هل هناك حاجة إلى الاستمرار فى وصفهن؟
جنى:
كلا، أعتقد أنى سمعت ما يكفى.
جورج:
منذ ذلك الوقت، قررت أن آخذ كل شيء يقوله ليو بقدر من الرعب، والآن أحس بأنى كنت أحمق إلى حد، ما، إذ كنت مستخفا معك فى التليفون. والآن أجد نفسى فى صحبة فتاة جذابة ذكية، وعلى ما يبدو فتاة لطيفة جدا.
جنى:
لن أجادلك فى هذا الشأن.
جورج:
ولديها إحساس جذاب بالمغامرة.
جنى:
أتعتقد ذلك؟
جورج:
إن هذه الدقائق الخمس ملكك أيضا.
جنى:
كنت أتعجب من السبب الذى جعلنى أوافق. أعتقد أن ذلك كان لأنى استمتعت بالتحدث معك فى التليفون. إذ إنك كنت لامع الذكاء، وأحسست أنى ينبغى أن أكون متنبهة كي أحادثك بذكاء.
جورج:
أوه.. وهل هذا أمر غير عادى.
جنى:
لم أشعر بأنى ينبغي أن أكون متنبهة لما يقال لى منذ سنوات.. ما نوع الكتب التى كتبتها؟
جورج:
آه، ها نحن نتحرك نحو أرض وعرة. ما نوع الكتب التى أكتبها؟ من أجل كسب العيش، فإنى أكتب روايات جاسوسية. أما من أجل الأجيال القادمة، فإننى أكتب روايات جيدة. وأنا أحقق كسبا طيبا، ولكن الكتب الخاصة بأجيالي القادمة مرت بعام سيئ.
جنى:
اذكر لى أسماء بعض الكتب.
جورج:
من عمود ألف، أم من عمود باء؟
جنى:
من كليهما.
جورج:
روايات الجاسوسية، اكتبها تحت اسم كنيث بليكلى شرطة هيل.
جنى:
شرطة هيل؟
جورج:
نحن لا ننطق الشرطة. نحن نكتبها فقط.
جنى:
آو.. يا إلهى، هذا صحيح. بالطبع. لقد رأيتها فى المحال والمطارات.
جورج:
للأسف ليس فى المكتبات.
جنى:
ومن الذى اختار الاسم؟
جورج:
اختارته زوجتى. لقد قال ناشرى إن روايات التجسس تبيع على نحو أفضل حين يبدو أنها كتبت فى إنجلترا. وكنا قد قضينا شهر العسل في لندن، وأقمنا فى فندق بليكلى، وكان الفندق على تل، كما كان اسم بواب القاعة كنيث، ولو كان لدينا مال في تلك الأيام، فلربما كان اسمى كنيث سافوى جريل.
جنى:
ومن عمود باء؟
جورج:
لم ينشر لى سوى عملين. ولقد فشلا فشلا غير مدو. وهذا معناه؟ أحضر لنا المزيد ولكن لا تتعجل.
جنى:
أود أن أقرأها يوما ما.
جورج:
سوف أرسل لك صندوقين منها. (**جورج وجنى يحتسيان النبيذ** ينظر جورج حوله، ثم يعاود النظر إليها).

جورج:
أبلغ من العمر اثنين وأربعين عاماً.
جنى:
اليوم؟
جورج:
كلا، بصفة عامة.
جنى:
آوه هل هذا البيان له أهمية تاريخية معينة؟
جورج:
لا. أردت فقط أن تعرفى. لأنك تبدين فى السابعة عشرة، ولم أرد أن تعتقدى أنى أصغر كثيراً منك.
جنى:
عمرى اثنان وثلاثون عاما. ينظر كل منهما إلى الآخر. إنها أول مرة ينظران مليا إلى بعضهما البعض.
جورج:
حسن، لقد كان ذلك لطيفا جدا، أعنى أن ننظر إلى بعضنا البعض بهذه الطريقة، أليس كذلك؟
جنى:
لم أكن أتفحص.
جورج:
وهو كذلك، ولم أكن أتعمق.
جنى:
إحساسى هو أنك رجل مثير للاهتمام، يا جورج.
جورج:
حسن، نصيحتى هى اتعبى أحاسيسك.
جنى:
أيمكن أن أحضر لك المزيد من النبيذ؟
جورج:
كلا، شكراً. أعتقد أنه يجدر بى أن أذهب.
جنى:
آوه.. ماشى. (**ينهضان**).
جورج:
ليس معنى هذا أنى لا أريد البقاء.

جنى:
وليس معنى هذا أنك لست موضع ترحيب، لكنى أفهم.
جورج:
أعتقد أننا نجحنا تماما، إذا كنت لاحظ ذلك.
جنى:
لقد لاحظت.
جورج:
لذا أود أن أحدد موعدا تنظيمياً. من السابعة حتى الثانية عشرة ساعاتك الاعتيادية الأساسية.
جنى:
أهلاً.. بملابس الكبار والمكياج.
جورج:
والحمام والدش، وكل شيء.
جنى:
هذا جميل. فلنفعل ذلك.
جورج:
أتعنين الآن.
جنى:
أتفضل أن تذهب إلى المنزل، ونحدد الموعد بالتليفون؟
جورج:
كلا.. كلا. فهذا خطر. إذ يمكن أن أطلب الرقم الخطأ، وينتهى بى الأمر مع ميسيز جيرجينز لنرى ما اليوم؟
جنى:
الثلاثاء.
جورج:
ما رأيك فى يوم الأربعاء؟
جنى:
الأربعاء مناسب تماما.
جورج:
ستحاولين أن تجعليه يوم الخميس.
جنى:
لا. فلنلتزم بالخميس. ولسوف أجعلك تنتظر نصف الساعة.
جورج:



المخرج المسرحى عصام السيد مدير إدارة المسرح بهيئة قصور الثقافة انتهى من إعداد برنامج المهرجان الختامى لنوادى المسرح.

• يعتبر الأبيض أعلى درجة فى القيمة اللونية، لأنه يعكس أكبر كمية من الضوء، والأسود أدنى درجة فيها لأنه يعكس أقل كمية من الضوء أو قد لا يعكسها.



(**عند الباب**) معقول جداً. لقد كان ذلك لطيفا. لقد سررت بهذا اللقاء، يا جنى.

جنى:

وكذلك أنا، يا جورج.

جورج:

لست أصدق أن الذى عرفنى عليك هو نفس الرجل الذى عرفنى على بامبى وفيلما. (يذهب وتغلق الباب، تبتسم وتتجه نحو حجرة نومها. تخفت الأضواء).

المشهد السابع

(شقتها، بعد ذلك بأسبوع، الساعة حوالى السادسة والنصف بعد الظهر، فى تحملق من النافذة بنظارة بعينين، فى يدها سيجارة. تبدو كئيبة قليلا).

فى:

وزنها يزداد.

جنى:

(**من خارج خشبة المسرح**) من؟

فى:

لوب، التى تسكن عبر الشارع. كما أنها آخذة فى الانحناء قليلا. لو زادت ستة أرطال أخرى فلن تكون العواقب سليمة.

جنى:

(**من خارج خشبة المسرح**) تبدين فظيعة، هل حدث شىء.

فى:

لن نسافر فى عطلة عيد القيامة. ذلك أن العدوى التي أصابت أذن سيدني لم تشف بعد. ولقد فقد الإحساس بالتوازن، لذا فهو يتدحرج منى فى الفراش. تكون الأمور مدعاة للحزن حين يكون ما يحدث في المنزل أسوأ منه فى المسلسلات الصباحية يقولون إنك ستعودين إلى العمل يوم الاثنين.

جنى:

(**من خارج خشبة المسرح**) ربما. سنرى.

فى:

منذ أسبوع لم تعطنى إجابة واضحة مباشرة. علام كل هذا الغموض؟ هل أستطيع الدخول الآن يا جنى؟ يكفى أنى وحيدة طوال الليالى.

جنى:

(**من خارج خشبة المسرح**) اعطنى عشر ثوان أخرى.

فى:

أربع ليالى فى أسبوع واحد، لابد أنه شخصية فريدة. من هو يا جنى؟ هل قابلته؟ أوه، يا إلهى، كم أكره أن أكون خارج الصورة.

جنى:

(تخرج وتستعرض فستانها الجديد عارى الظهر).

فى:

إنه رائع. كل شىء به يعجبنى عدا الورقة التى كتب عليها الثمن. (**يزيلان الورقة**).

جنى:

لم أشعر بالقلق والرغبة الشديدة فى أن أروق لشخص ما منذ وقت طويل.

فى:

ماذا يحدث، يا ملاكى؟

جنى:

لست أدرى. إنى منتشية منذ ستة أيام، على الرغم من أنى لم أتناول شيئاً أقوى من مجرد بيبسى دايت.

فى:

يا إلهى، أنه جورج شنيدر. أليس كذلك؟ (**جنى تومئ**) لِمَ تقولى لى؟

جنى:

كنت خائفة.

فى:

ولماذا؟

جنى:

لأنى أشعر بأن أجن به بعد مرور ستة أيام، وكنت أخشى من أنى لو قلت ذلك لأى أحد فلسوف يضعوننى فى المستشفى بسبب زيادة العاطفة. هيا، فسوف أتأخر.

فى:

(**متجهة نحو الممر**) حسن، حدثينى عنه. ما شكله؟

جنى:

حسن، إنه كل شىء تمنيته دائماً (**تغلق الباب، وتخرجان**).

المشهد الثامن

(شقته فى وقت متأخر من تلك الليلة، جنى خارج بابه، لا عليك، لقد دفعت أجرة السيارة. تفتح الباب).

جنى:

أين الأنوار، يا جورج؟

جورج:

(**فى الممر**) لا أريد أن تنظرى إلىّ.

جنى:

جورج، أين الأنوار؟ تجد الأنوار، وتضيؤها.

جورج:

(**وهو يدخل يضع يده على عينيه**) أوه يا إلهى، هذا مؤلم.

جنى:

أتريد أن ترقد يا جورج؟

جورج:

إنى جد محرج. فقط دعينى أجلس بضع دقائق. وسوف أكون على ما يرام.

جنى:

عليك فقط بالتنفس العميق.

جورج:

(**فى حالة دوار، يجلس على الأريكة**) هذه أكثر مرة اقتربت فيها من الموت.

جنى:

فك ياقتك. وسوف أخلع لك حذاءك (**تنحنى وتبدأ فى فك رباط حذائه فى حين يفك هو رابطة عنقه ويمسح جبينه**).

جورج:

اعتقدت فى البداية أنها الخمر. ثم اعتقدت أنه السمك. ثم تخيلت أنها فاتورة الحساب.

جنى:

لم يعد المرء يدرى من أين يأتون بالسمك. لقد قامت بخلع حذائه، وتقوم بتدليك قدميه.

جنى:

وفى كل يوم، نقرأ عن ناقلات نفط تتحطم والنفط يسيل. على حد علمنا، لقد أكلنا جالونا من نفط تكساكو.

جورج:

أوو و..احترسى.

جنى:

ماذا؟

جورج:

قدماى حساستان.

جنى:

آسفة.

جورج:

هذا هو أضعف جزء فى جهازى العصبى. حتى بودرة أو مسحوق الأطفال يسبب ألما.

جنى:

إنك تتصبب عرقا. فلأحضر لك منشفة باردة. تنهض وتنظر حولها وتذهب إلى المطبخ.

جورج:

تعنين أن قدمى كانتا تغرقان عرقا؟ أو يا إلهى، هل كل ما بيننا قد انتهى، يا جنى؟

جنى:

(**عائدة ومعها قطعة قماش مبللة**) أوه.. اسكت، لقد سبق لى أن مسحت أقداما مبتلة بالعرق.

جورج:

فعلا؟ لقد كنت موجودة لا أريد أن تعتقدى أن هذا شىء معتاد. أعنى أن يغشى على أثناء المواعيد الغرامية. أعنى كنت ألعب فى الفريق الرئيسى لكرة القدم فى كلية هوسترا.

جنى:

أما أنا فكثيرا ما يغشى على. فهذا هو الشىء الوحيد الذى يعطينى قدرا من الاسترخاء. تضع قطعة القماش على جبهته.

جورج:

أيها المسيح لقد دفعت أجرة التاكسى. كم أحس بالخزى، لا أريد أن أعيش أكثر من ذلك.

جنى:

إنك لا تستنشق ما يكفى من الهواء. (تبدأ فى فك حزامه والزرار العلوى فى بنطلونه).

جورج:

هيه.. ماذا تفعلين؟

جنى:

اصمت. كل ما هنالك أنى أفك أزرار بنطلونك.

جورج:

أرجوك لا شىء من هذا قبل الزواج إنى بخير يا جنى، صدقينى.

جنى:

(**تركع بجانبه**) إنك تبدو الآن فى حوالى الثانية عشرة من عمرك.

جورج:

فى الأسبوع الماضى كنت فى السابعة عشرة والآن فى الثانية عشرة، إذن فى نهاية الشهر سأعود إلى رحم أمى. (تقبل ظهر يده ثم تضغط به على خدها. يلمس شعرها بيده الأخرى).

جورج:

أنت أرق فتاة يا جنى.

جنى:

(تنظر إلى وجهه، وتبتسم) أشكرك. (يتكئ ويقبل فمها برقة).

جورج:

لا أصدق أن ما مر بيننا هو مجرد أسبوع. بل إنى أشعر بأننا فى عامنا الرابع أو نحو ذلك.

جنى:

هل شعرت أنت أيضا بذلك؟ وكأنما لسنا مطلقين نحيا علاقة جديدة. أشعر وكأننا نلتقى فى منتصف مكان ما فى شىء بدأ منذ زمن طويل جدا.

جورج:

هذا هو بالضبط ما كان الحال عليه حين دخلت بابك فى تلك الليلة من الأسبوع الماضى. إذ لم أقل لنفسى: كمهى حلوة أو كم هي لطيفة أو كيف تبدو؟ بل قلت: بالطبع، إنها جنى. إنى أعرفها. لم ألتق بها أبدا من قبل لكنها جنى. ما أروع أن أجدها مرة أخرى؟

جنى:

كم هو لطيف أن ألتقى بك مرة أخرى لأول مرة، يا جورج. يبتسمان ويقبل كل منهما الآخر وتنظر إليه. (**يبدو على وجهه تعبير بالألم**).

جنى:

ماذا بك؟ هل عاودك الألم مرة أخرى؟ يهز رأسه كلا؟ (ثم يستدير كى يخفى دموعه. يخرج منديلا كى يمسح عينيه).

جنى:

جورج، أوه جورج، ماذا بك، يا حبيبى؟ أخبرنى. (**تحتضن رأسه بين ذراعيها فى حين يحاول أن يخفى انفعاله**)

جورج:

لست أدرى، يا جنى.

جنى:

لا عليك، أيا كان ما تشعر به، لا عليك.

جورج:

إننى أحاول أن أخرج باربرا من عقلى، ولست قادرًا على فعل ذلك، لقد حاولت يا جنى.

جنى:

أعلم ذلك

جورج:

إنى حقا لا أريد نسيانها. بل إنى أخشى أن أفقدها إلى الأبد.

جنى:

إنى أتفهم ذلك، فلا تهتم.

جورج:





• المركز القومى للمسرح نظم الأسبوع الماضى ندوة خاصة عن الكوميديا بالمجلس الأعلى للثقافة بمشاركة عدد من الكتاب والنقاد.



• التكوين: مجموعة العناصر الداخلة فى تركيبة من خط وشكل وكتلة ولون وضوء وظل وتظليل وفضاء وملمس، بعمل كامل التنظيم يحتوى على الشكل والأرضية.

أعلم أنى لن أكف عن حب باربرا، لكنى أحس نحوك بإحساس جميل ولست بقادر على جمع الشيئين فى عقلى.

جنى:
لقد حدث كل شىء بسرعة جدا، يا جورج. إنك تتوقع الكثير من نفسك فى وقت قصير.

جورج:
فى الطريق إليك، وأنا فى التاكسى، كنت أصيح فى سائق السيارة، ألا تستطيع أن تصل أسرع من ذلك؟ ثم أستيقظ فى بعض الليالي وأقول، لن أرى باربرا أبدا مرة أخرى، وأطلب من الله أن يكون ذلك مجرد حلم.

جنى:
إنى أحبك يا جورج، وأريد منك أن تعرف ذلك.

جورج:
امنحينى قليلا من الوقت، يا جنى، وأبقى إلى جانبى، كونى معى، فقط امنحينى الوقت كى أعبر لك عن مدى السعادة التي تجعليننى أشعر بها.

جنى:
لن أذهب إلى أى مكان، يا جورج، وليس فى استطاعتك أن تفقدنى، ذلك أنى أعرف الشىء الطيب الجميل حين آراه.

جورج:
(**يحاول أن يبتسم**) يبى كنت أظن أنى أصبت بتسمم غذائى، مع أن كل ما هنالك مجرد حالة معتدلة من النشوة.

جنى:
(تعانقه). أيدك فقط أن تكون سعيدا، وأريدك أن تطلق كل مشاعرك، وسوف أتقاسم معك كل ما تريد لى أن أتقاسمه معك، فأنا إنسانة قوية، يا جورج. إذ إن فى مقدورى أن أعمل ست عشرة ساعة دون أن أتناول سوى سندويتش واحد وكوب من العصير. ولدى ما يكفى لكلينا. أرجوك يا جورج أن تعتبره ملكا لك. بل أنا نفسى ملك لك (**جورج يمسح عينيه ويضع المنديل**).

جورج:
حقا؟ أمن الممكن أن تحيكى لى معطفا من شعر الجمال؟

جنى:
بسنام، أم بدون سنام؟ تلمس يد. لم خفت هكذا، يا جورج؟ لقد كنا جالسين نتلامس الأيدى وفجأة نزل منك عرق بارد.

جورج:
لأنه من المفترض أن يحدث هذا مرتين فى حياة المرء.

جنى:
من الذى قال ذلك؟

جورج:
لا توجهى أسئلة ذكية فأنت تتحدثين إلى رجل أغشى عليه أمام طبق الزبد. (ينهض) هيا. سوف أريك المنزل الذى بناه كنيث بليكلى هيل.

جنى:
ولا تنس أن تعطينى تلك الكتب الليلة.

جورج:
كل منها بأربعة دولارات وخمسة وتسعين بنسا، لكننا نستطيع أن نتحدث في العمل فى ما بعد. يطوق خصرها.

جورج:
والآن إذن هذه حجرة المعيشة. وهذا هو الممر المؤدى إلى حجرة النوم. وهذه هى السجادة الموضوعة على الأرضية التى تغطى خشب المنزل الذى بناه كنيث شرطة.

جنى:
أريد أن أرى كل شىء.

جورج:
هل نبدأ بحجرة النوم؟

جنى:
ماشى جورج.

جورج:
إذا بدأنا بحجرة النوم، قد ننتهى بحجرة النوم.

جنى:
ما النهايات إلا بدايات إلى الوراء.

جورج:
ستكون إحدى تلك القصص الرومانسية، هه؟ ماشى، يا حبيبيتى (**يتجهان نحو حجرة النوم**).

جورج:
ثقى بى.

جنى:
إنى أثق بك.

جورج:
هذا مؤكد، فأنا أفقد وعيى أمام السمك، فمم تخافين؟ (**يدخلان حجرة النوم مع خفوت الأنوار**).

المشهد التاسع

(شقته، بعد مرور ثلاثة أيام، منتصف النهار. يخطو ليو فى حجرة معيشة جورج، ويأخذ بعض أقراص الفاليوم من حقيبته، ويبتلع قرصا مع الصودا).

ليو:
جورج، هل فى إمكانك أن تسمح لأى أحد آخر فى نيويورك باستعمال التليفون.

جورج:
(يدخل من حجرة النوم، يرتدى سويتر فوق قميص مفتوح الرقبة)
آسف يا ليو، لقد كانت مكالمة مهمة، وكان يجب أن أتلقاها.

ليو:
هل أنت على ما يرام؟

جورج:
إنى فى حالة رائعة، مدهش لم أشعر بأنى فى صحة جيدة هكذا منذ وقت طويل، اسمع يا ليو، إنى سعيد إذ حضرت.

ليو:
تبدو متعبا. ولون وجهك شاحبًا.

جورج:
سوف أحضر نقاشا يوم الثلاثاء كى يرينى ما يمكن عمله ياليو هل يمكنك أن تتوقف عن القلق من أجلى؟ أريد أن أتحدث إليك.

ليو:
لقد اتصلت بك فى الواحدة صباحاً الليلة الماضية، غير أنك لم تكن بالمنزل.

جورج:
يسرنى أنى لم أكن موجودا، ولماذا اتصلت بى الواحدة صباحاً؟

ليو:
لم أستطع النوم، وأردت التحدث إليك.

جورج:
(**بنفاذ صبر**) ليو إنى على ما يرام وكل شىء رائع.

ليو:
كنت أود أن أتحدث عن نفسى إنى أواجه متاعب يا جورج.

جورج:
ماذا؟

ليو:
(يهز رأسه) ماريلين تريد أن تتركنى.

جورج:
(ينظر إليه) ماذا تقول يا ليو؟ هل هذه نكتة؟

ليو:
زوجتى تريد أن تتركنى.

جورج:
لماذا؟

ليو:
لديها قائمة بما لا تحبه.. إذا طلبت منها أن تريك إياها، فسوف تفعل. إنها لا تحب أسلوبى فى الحياة، ولا تحب الساعات التي أقضيها معها، وكذلك لا تحب عملى، وأصدقائى، وما اتسم به من عدم مبالاة، واتجاهى فى الحياة وما أتسم به من برود وزواجنا. ما عدا ذلك فنحن فى حالة جيدة. بحق المسيح لقد قلت لها: أرينى، يا ماريلين، عامل فى الصحافة يعود إلى منزله فى السادسة وسأريك رجلا لا يستطيع أن يضع اسم جيمى كارتر فى الصحف؟ كما أنى أعمل فى المسرح والحياة تبدأ فى الثامنة، إن الدنيا ليست كلها حفلات صباحية أو ماتينيه.

جورج:
إنها لن تتركك يا ليو، فهذا الأمر يحدث بينكما منذ سنين.

ليو:
لقد توليت عرضين فى هذا الموسم، وكانت النقود جيدة، وكنا فى حاجة إليها، وليس فى مقدوري التنبؤ بالمستقبل، وعلي أن أعد للمستقبل الآن، إذ إن لدى طفلين، ومن الممكن أن أموت غدا.

جورج:
(يومئ) هذا ممكن، لذا أعتقد أنها تود أن تستمتع بوجودك وأنت مازلت على قيد الحياة.

ليو:
(**مشيراً إلى زوجة جورج**) إنى آسف، يا جورج.

جورج:
ماذا تقول، يا ليو، إنى أدرك ما تحس به. سوف تجتاز هذه المشكلة. لقد كنت تفعل ذلك دائماً.

ليو:
لن أستطيع هذه المرة، فسوف تتركنى فى الصباح التالى لعرض بينوكيو.

جورج:
ماذا؟ وما هذا؟

ليو:
تينا ستلعب بينوكيو فى المدرسة، ولا ترغب ماريلين فى مضايقتها حتى ينتهى العرض. ولن تقوم الفتاة حتى بلعب البطولة، إنما تلعب دور سمكة رنجة سوف يبتلعها الحوت.

جورج:
ومتي سيكون العرض؟

ليو:
مساء الخميس. وفرصتى الوحيدة فى الاحتفاظ بها لن تحدث إلا إذا ظلت المسرحية تعرض لمدة أربع سنوات، ومع ذلك فإنى لست أدرى بماذا أتمسك. وأقسم بالله لن أتزوج مرة أخرى. ذلك أن المرء يقضى نصف حياته الزوجية فى الكفاح من أجل استرجاع الشعور الذى كان يحس به قبل أن يتزوج.

جورج:
هيا يا ليو، لقد وفقت إلى زواج سعيد.

ليو:
أعرف ذلك، أسمع يا جورج إن مشكلة الزواج هى أنه شىء دائم مستمر لا يتوقف، ففى كل صباح حين يستيقظ المرء من نومه، يجد أن الزواج قائم موجود. لو أنه فى مقدورى أن أحصل على عطلة زوجية لمدة أسبوعين فقط، كنت أحصل على هذه العطلة حين كنت فى الجيش، وكنت دائما أعود لست أدرى. أعتقد أن الأمر كان مختلفا بالنسبة لك، كما كنتما أنتما الاثنان مجنونين قليلاً، لكن هذا هو ما جعله أمرا ناجحا بالنسبة لك. إذ إنكما أبرمتما فيما بينكما عقدا حقيقياً بالجنون.. أما ماريلين فليس بها أى قدر من الجنون. أو الأوهام أو الخيالات. لم تكن لديها مناطق تود استكشافها. إنى أجلس وفى عقلى خرائط لأمكنة لم أزرها، وهى تأبى أن تحزم حقيبة ولو لليلة واحدة. على مدى إحدى عشرة سنة أبت أن تدعنى أمارس الحب معها حين تكون الأنوار مضاءة. قلت لها: هيا يا ماريلين، ثقى بى لن أخبر أحدا، لذا فنحن نتوقف عن النمو، ونتوقف عن التغيير. ونأسن فى منزلنا المريح الصغير فى الريف، وكل ما هنالك ثلاثون أو خمس وثلاثون سنة وينتهى كل شىء، أليس كذلك؟ يسترخى فى مقعده. حسن، وهو كذلك، لقد بحت لشخص ما، أحس بتحسن. والآن، لماذا بحق الجحيم تحس بأن كل شىء رائع؟

جورج:
(**يبتسم**) إنك شخص لطيف، يا ليو. ويوما ما سيكون على أن أتعرف عليك.. أما الآن، فهناك تلك الفتاة التي قابلتها.

ليو:
هل خرجت معها؟ هل أعجبتك؟

جورج:
إنى معجب بها، يا ليو، إنها فتاة عادية.

ليو:
(**مسروراً**) أليس هذا مدهشا؟ أترى، كنت أعرف أنك ستعجب بها. لم أتحدث إليها أكثر من عشر دقائق، غير أنى شعرت أن بها حيوية، فى شخصيتها شىء مبهج، كنت أعلم أنها ستلفت نظرك.

جورج:
إنها فعلت أكثر من مجرد لفت نظرى، يا ليو، بل إنى أجن بها.

ليو:

• هشام جمعة مدير المسرح الحديث أعلن أن مسرحية السلطان الحائر للمخرج عصام نجاتى جاهزة للعرض وجارى البحث عن مسرح لتقديمها.

20 مسرحنا
جريدة كل المسرحيين



• التوازن والإيقاع والتركيز أساسيات تسهم مع العناصر الأخرى فى التكوين، والتركيز والإيقاع يقويان التوازن، هذه ليست عوامل مساعدة، بل تعبيراً فى الخلق.

اسمع، إنى لا ألومك على ذلك. ذلك أنى لو لم أكن متزوجاً، لقاتلتك من أجلها. أليس هذا رائعا، حسن، كنت أعرف أنك ما أن تفتح قلبك، فلسوف تبدأ فى لقاء بعض النساء اللائى يمكنك أن تقيم علاقة معهن.

جورج:
إنى أحبها، يا ليو، بل إنى موله بها.

ليو:
سنرى. المهم أن تستمتع بوجودك معها، هذا مهم جداً لك فى الوقت الحاضر.

جورج:
ليو إنك غير مصغ لما أقول. إنى سأتزوجها.

ليو:
أسمع، هذا ممكن، آمل ذلك، إذ يبدو أنها لطيفة جدا، شديدة الذكاء. وتقول لى فى إنه لا يوجد من التقى بها ولم يعجب بها، ومن الممكن أن تكون رائعة بالنسبة لك، وأنا أود أن أرى ذلك يحدث حين تهدأ الأمور وحين تستعيد نفسك وتصبح كما كنت.

جورج:
سنتزوج يوم الاثنين.

ليو:
(ينظر إليه) يوم الاثنين يوم رائع للزواج؛ إذ إنك فى هذه الحالة ستتجنب زحام المرور فى نهاية الأسبوع. إنى جاد يا جورج إذ أقول إنى مسرور بإعجابك بالفتاة.

جورج:
لقد أجرينا اختبار الدم، ولقد حصلت على الترخيص، سيكون الزواج فى صباح الاثنين، فى العاشرة، مقر القاضى ماركويتز. وأحب أن تكون أنت وماريلين موجودين.

ليو:
موجودان أين؟

جورج:
(غاضباً) هل سمعتنى؟ أنا وجنى سوف نتزوج فى صباح الاثنين.

ليو:
انتظر لحظة، انتظر لحظة، أعد الشريط، أعد ما قلته. عما تخبرنى؟ هل تعنى أنك فى صباح الاثنين ستتزوج فتاة التقيت بها لمدة اثنتى عشرة ثانية فى أحد المطاعم؟

جورج:
سأتزوج جنى.. جنى مالون.

ليو:
عظيم، إنك تعرف الاسمين، إذن لابد أنك كانت لديك فرصة للتحدث معها.

جورج:
لقد عشت معها أربعة وعشرين ساعة فى اليوم فى الأسبوعين الماضيين، وأعلم كل ما أريد أن أعلمه عنها.

ليو:
أسبوعان؟ عرفتها لمدة أسبوعين؟ إنى آكل بيضا قد سلق منذ أسبوعين. ماذا يعنيه أسبوعان، بحق الجحيم؟

جورج:
انتظر لحظة؟ ولذا عن كم هى لطيفة، وماذا عما تتمتع به من حيوية وذكاء؟

ليو:
أليس فى استطاعتك الانتظار كى ترى مدى ما تبقى لها من ذكاء ولمعان بعد ستة أشهر؟

جورج:
ستة أيام أو ستة أشهر، ترى ما الفرق، بحق الجحيم؟ فأنا لم أعرف باربرا أكثر من ثمانية أسابيع، وقد دام الزواج اثنتى عشرة سنة.

ليو:
إنك هش ضعيف الآن يا جورج، ولست فى وضع يسمح لك باتخاذ قرار كهذا.

جورج:
انتظر لحظة، إنك تعرفنى يا ليو، فأنا لست ميالا لتدمير الذات. ولن أقدم على فعل أى شىء يؤذينى وأتزوج جنى لمجرد إرضاء نزوة. إنى أحبها، وأريد أن أكون معها، وأريد أن أتمسك بهذا الالتزام.

ليو:
هذه هى غلطتى، يا جورج، كان من الواجب ألا أقدمك لبامبى أبدا. إذ إنك، بعد بامبى، كنت مستعداً لأى شىء.

جورج:
لقد حدث نفس الشىء يا ليو، حين التقيت بباربرا، إذ كان من الممكن أن أتزوجها بعد الموعد الثالث، إذ كنت أعلم، عندئذ، أننى لا أجد مثيلا لها فى الدنيا. حسن، لقد مرت اثنتا عشرة سنة، وقد غابت باربرا، وفجأة كالمعجزة، تدخل حياتى هذه الشخصية الفريدة. أنها إنسانة تفيض بالحساسية والذكاء والدفء والروعة. لست أدرى، ربما كان ذلك جنوناً. دائما ما كنت تقول إنى مجنون. غير أنى بائس فى كل لحظة أكون فيها بعيدا عنها، وهى تبادلنى نفس الشعور. لذا فإنى أعتقد أن زواجى منها شىء رائع يا ليو.

ليو:
ماشى، ماشى. لكن من تكون؟ أهى سندريلا؟ ستغادر الحفل فى الثانية عشرة؟ انتظر إذ يمكنك أن تنتظر ستة أسابيع كى تحصل على موعد عند طبيب الأسنان، رغم وجود ألم فى فمك.

جورج:
تناول العشاء معنا الليلة. أنت وماريلين.

ليو:
لا أظن حقاً أن زوجين على وشك الانفصال هما خير صحبة لشخصين على وشك أن يبدأ حياتهما معا.

جورج:
اطلب ماريلين أخبرها. فلربما يعطيكما وجودكما معنا فرصة لحل ما بينكما.

ليو:
(غاضبا) لم لا تستطيع أن تفهم أنى وماريلين سوف ننفصل؟

جورج:
ولم لا تستطيع أن تفهم أنى أنا وجنى سوف نتزوج؟

ليو:
لأن انفصالى مفهوم، أما زواجك فجنون.

جورج:
أفهم الأمر كما تشاء، لكنى مع ذلك أود أن تكونا كلاكما موجودين يوم الاثنين.

ليو:
لقد كنت يا جورج أذكى منى نواح عدة، ولديك الموهبة والانضباط اللذان دائماً ما أعجبت بهما. وأنا شديد الفخر بك. ولكنى كنت أقوم بتوجيهك من آن لآخر، ولا أظن أنك ندمت على ذلك مطلقا، انتظر شهرين، اجعلها تنتقل هنا معك، هل هى تعارض ذلك؟ أظن أنها ليست من طائفة المورمون شديدة الورع، أليس كذلك؟

جورج:
وما جدوى تأجيل ما هو حتمى؟ إنها سوف تنتظر إذا ما طلبت منها ذلك.

ليو:
اطلب منها ذلك، أرجوك يا جورج أن تطلب منها ذلك.

جورج:
الاثنين صباحا، مبنى محاكم الجنايات، سأكون مرتديا حلة زرقاء.

ليو:
انتظر شهرا. انتظر شهرا من أجلى.

جورج:
أنا لن أتزوجك أنت.

ليو:
انتظر شهرا من أجلى، وسوف أنتظر شهرا من أجلك، سأحاول حل المشكلات مع ماريلين. سنبقى معا، بشكل ما، لمدة شهر إذا فعلت أنت وجنى الشىء نفسه من أجلى.

جورج:
ليو، نحن لسنا الآن بصدد مبادلة بطاقات البيسبول. هذه حياتى، وهذا زواجك، احتفظ به من أجلك ومن أجل ماريلين، وليس من أجلى.

ليو:
أنا أدرك، يا جورج، أنى لست خير مستشار فى شئون الزواج يمكنك التوجه إليه. ذلك أن العامل فى نفق لينكولن أكثر تأهلا منى، كل ما أقوله هو خذ وقتا كى تلتقط أنفاسك. اجعل الموضوع يهدأ قليلاً. ابتلع اثنى عشر قرصا من «الفاليام» واستيقظ بعد شهر.

جورج:
نحن نضيع الكثير من الوقت، أتدرك ذلك يا ليو؟ فهذه المناقشة قد استنفدت فترة خطبتى.

ليو:
أيضيرك لو أنى تحدثت إليها؟

جورج:
إلى جنى؟

ليو:
أجل. أيضيرك لو التقيت بها وحدى، وقلت لها ما أحس به إزاء هذا كله؟

جورج:
نعم، بالتأكيد هذا يضايقنى. فهى ليست فى حاجة إلى إجراء مقابلة شخصية كى تنضم إلى هذه العائلة.

ليو:
أتخشى من أنها ربما تتفق معى؟

جورج:
ليو، لقد كنت دائماً أكبر منك، وكنت دائما تضرب الأولاد الذين كانوا يضايقوننى. وكنت تفعل من أجلى ما لم يكن أبى يفعله. بل كنت الطفل الوحيد في المربع السكنى الذى كان يتعين عليه شراء هديتين فى عيد الأب، وهو كذلك، اسمع، أتريد أن تحمينى؟ استمر. تريد التحدث إلى جنى، تحدث إليها. لكنى أؤكد لك بعد نصف ساعة معاً، ستعود إلى متسائلا عن السبب الذى يجعلنى أنتظر كل هذا الوقت.

ليو:
أشكرك. سوف أتصل بجنى الليلة.

جورج:
أتحب أن أتحدث مع ماريلين؟ يمكنني جمعنا نحن الأربعة فى ليلة واحدة.

ليو:
اسمع، ربما أكون مخطئا، فلقد كنت مخطئاً من قبل.

جورج:
متى؟

ليو:
لا أستطيع أن أتذكر متى، لكن لابد أنى أخطأت، (يتجه إلى الباب) لست أعلم ماذا أفعل بحق الجحيم، فى مجال الدعاية. .قد ولدت كى أكون أما حنونا (يذهب، يفكر جورج للحظة، ثم يتجه إلى التليفون، ويدير القرص. **يدق جرس التليفون فى شقة جنى**، كانت تقرأ. ترد على التليفون).

جنى:
آلو؟

جورج:
أحبك. أتحبينى؟

جنى:
بالطبع، أحبك.. من؟

جورج:
ستتلقين مكالمة من أخى. إنه يعتقد أننا مجانين.

جنى:
بالطبع نحن كذلك. هل هناك شىء آخر جديد؟

جورج:
كنت أفكر فلنؤجل هذا. فلننتظر شهراً. ربما شهران.

جنى:
وهو كذلك كما تشاء.

جورج:
وأريد منك أن تنتقلى للعيش معى إلى أن نقرر ماذا نفعل.

جنى:
سوف أنتقل متى تريد.

جورج:
إنى مجنون بك.

جنى:
وأنا لدى نفس الشعور.

جورج:
إذن، انسى ما قلت، ما زال موعدنا صباح الاثنين.

جنى:
سأكون هناك مع باقة ورودى الصغيرة **(يغلقان الخط. جنى تبدو عليها أمارات التفكير، تنجذب نظرة جورج إلى صورة فى برواز لباربرا**

(ستار)

يتبع







على مسارح برودواى

«فرانكيشتاين الصغير» تعيد المسخ القديم إلى الأذهان

مسرحية موسيقية تمزج بين الرواية القديمة وكتابات كريستى البوليسية



لم تكن الفتاة قد أتمت عامها العشرين .. عندما كتبت وأبدعت تلك الرواية الخالدة التى تعد إحدى كلاسيكيات الأدب العالمى " فرانكيشتاين " .. بما فيها من غرائب وعجائب كانت جديدة بالنسبة للزمن التى كتبت فيه .. والغريب أن هذه الفتاة وهى الكاتبة الكبيرة " ميرى كودوين 1798- 1851 والمعروفة بمارى شيلى نسبة لزوجها.. قد اكتفت بهذه الرواية ولم تكتب غيرها .. رغم أنها رحلت عن عمر يناهز 53عاماً .. ومن يعرف ما مرت به هذه الفتاة فى سنوات عمرها المبكرة .. وما أدركته واستوعبته من ثقافات .. يدرك أنه ليس بالغريب أن تبدع هذه الرواية .. ولكن الغريب أن تكتفى بها ...

كانت رواية ميرى .. مدخلاً هاماً للعديد من الكتاب والمبدعين .. ومن هؤلاء الذين أثرت فيهم هذه الرواية .. الكاتب الأمريكى الكبير " ميل بروكس " الذى كتب مسرحيته الناجحة " فرانكيشتاين الصغير " والتى قدمت كثيرا وتقدم الآن على أحد مسارح برودواى .. وهى كالعادة فى تقديم هذه المسرحيات يقدم فيها الجديد دائما .. وهذا ما يستحق المناقشة ...

و فرانكيشتاين الصغير مسرحية موسيقية .. وهى مزيج بين رواية فرانكيشتاين القديمة وبين كتابات جولى كريستى البوليسية وأهم شخصياتها شارلوك هولمز .. وقد كتب ميل بروكس هذه المسرحية الكوميدية عام .. 1974 وقدمت فى فيلم بعنوان ابن فرانكشتاين فى العام ذاته .. ميل بروكس الكاتب والموسيقى والممثل والمنتج والكوميدى الأمريكى المعروف، ولد ببروكلن بنيويورك عام .. 1926وهو صاحب تاريخ كبير .. وله خبطاته المسرحية الكبيرة من أهمها مسرحية " المنتجون " التى كتبها .. وأنتجها عدة مرات .. وتعد أهم وأنجح عرض مسرحى فى تاريخ المسرح الأمريكى.. والجديد هذه المرة .. بخلاف الجوانب الفنية والتقنية كان فى اعتماد بروكس الكبير على رواية فرانكشتاين والتوغل فيها والبحث فى مصادرها المختلفة .. وهنا كشف بروكس فى حوار خاص له مع أخبار برودواى عن اعتماده على دراسة هامة تقدم العديد من الجوانب الخفية عن شخصية فرانكيشتاين وحقيقته .. وهذه الدراسة لمؤرخ أمريكى شاب يعد رسالة الدكتوراه.. وكانت لهذا الحوار تبعات وتطورات سريعة ومثيرة لا تقل عن إثارة وتشويق الرواية .. والعرض المسرحى "فرانكيشتاين الصغير" والذى تخرجه لأول مرة سوزان ستروم بدماء جديدة وشكل جديد بعد تقديمه عدة مرات بنجاح كبير كان قائد العمل خلالها توماس ميهان وبمساعدة بروكس .. وسوزان ستورم هى مخرجة ومصممة مناظر مسرحية وسينمائية ذات باع وخبرة كبيرتين .. لها نجاحات كبيرة فى السنوات الأخيرة وأهمها عرض المنتجون عام 2001مع بروكس .. وقد اختارت للعرض الجديد نجوم مسرح برودواى روجر بارت فى دور فرانكيشتاين وكذلك ميجان مولالى وشولر هينسلى وغيرهم من النجوم...

أما ميل بروكس، لمن لا يعرفه .. فهو أمريكى لأم روسية من مدينة كييف .. وأب نمساوى .. مات أبوه وهو صغير.. وكانت طفولة بروكس، الجافة كما يذكر دائما ، سببا هاما فى إبداعاته .. كما أن التحاقه بالجيش وحياته العسكرية تعد أيضا مرحلة هامة فى حياته ويعد بروكس من أكثر كتاب ومنتجى المسرح الأمريكى شهرة ونجاحاً فى نصف القرن الأخير ...

ونعود إلى ميرى شيلى - مؤلفة فرانكيشتاين - فهى ابنة عالم السياسة والاجتماع " وليم كودوين " صاحب العديد من المؤلفات الشهيرة منها " العدالة السياسية " و" ميلاد ورحيل أمم " .. وقد لقبه أصدقائه بالأمير .. وقد لقبت ميرى من بعده ببنت الأمير .. وكانت لها العديد من المغامرات العاطفية المؤثرة وهى لم تكمل عامها السابع عشر فقد ارتبطت بالشاعر "بيرسى شيلى " .. الذى هربت معه بعد ذلك .. وتزوجته وأشرفت على أعماله الشعرية .. ويعد شيلى من أبرز شعراء عصر النهضة فى أوربا .. ومن أكثر الشعراء الذين أثروا فى الأجيال التاليه له.. وكان ذا شخصية جذابة .. ومحبا للنساء مثل كثير من شعراء تلك الفترة .. وتزوج من ميرى الحسناء .. التى استطاعت ترويضه .. وجعلته يرى فيها كل نساء الدنيا كما كان يتمنى .. وربما كان ذلك أكبر مؤثر فى خلق أحداث روايتها الغريبة .. والتى تعد من أهم ما كتب فى مجال أدب الخيال المرعب .. والذى لم يكن قد عرف وحددت ملامحه خلال هذه الفترة وتألقت ميرى أيضا فى كتابتها للقصة القصيرة... وهذه الرواية تروى قصة فرانكيشتاين ذلك العالم المجنون الذى صنع مسخا دون سبب .. فخرج المسخ عن السيطرة وبدأ فى قتل كل من يقابله .. فقتل أخا فرانكيشتاين الصغير وغيره .. حتى اتخذ فرانكيشتاين قراره بقتل هذا المسخ والتخلص منه .. لشعوره بالذنب الشديد ووخز الضمير .. لأنه هو من صنع هذا المسخ القاتل .. وهنا طرح هام طرحته الكاتبة وربما هو محور اهتمام كل من وقعت بين يديه هذه الرواية وارتكز عليه بروكس أيضا .. وهو التساؤل "على من تقع المسئولية الأكبر فى كل جريمة تحدث .. على الصانع أم المصنوع .. وبمعنى آخر أيهما أكثر جرما القاتل أم المحرض على القتل" ويقال إن ميرى قد تأثرت قبل كتابتها لهذه الرواية أيضا بقراءتها لكتاب "أميل" لجان جاك روسو .. وخاصة أن النسخة الفريدة من هذا الكتاب التى وجدت بمكتبة الزوجين شيلى .. قد وجد بها عدة علامات لبعض الجمل منها عبارة " لقد خلق الله الأشياء خيرة ، لكن الإنسان عبث بها وأفسدها" ...

وقد أشعل بروكس بحواره عن حقيقة فرانكيشتاين الموقف من جانب الكثير من الكتاب والمفكرين الألمان .. حيث اعتاد مؤرخو الأدب ذكر أن شخصية فرانكيشتاين هى لعالم ألمانى أصيب بخلل عقلى، بعد أن ابتدع طريقة لبعث الحياة فى جسد مجموعة أعضاء باستخدام شحنات كهربية .. ولكنه يقع فى خطأ يجعل هذا المخلوق بشع المنظر .. فيهرب فرانكيشتاين من المختبر .. ثم يعود مع صديق له يدعى هنرى .. فيجد المسخ قد هرب بعد أن دبت فيه الحياة .. ثم يفاجأ بقتل أخيه على يد هذا المسخ، وتتهم الخادمة لتعدم على جريمة لم ترتكبها .. يعود بعدها المسخ إلى صانعه وقد اكتسب بعض الصفات البشرية .. ومنها حاجة الرجل لامرأة .. ويطلب منه خلق امرأة تناسبه .. فيرحل فرانكيشتاين وصديقه .. وهو ينوى تنفيذ مطلب المسخ .. إلا أن وخز الضمير يجعله يتردد .. فربما تكون المرأة مسخا آخر شريرا .. فينجبان ذرية شريرة وتكون العواقب وخيمة .. وهنا يدرك المسخ الذى كان يراقبه سرا ما كان يفكر فيه .. فيقوم بقتل صديقه هنرى .. وتتوالى الأحداث .. فيتزوج فرانكيشتاين من امرأة أحبها أثناء رحلة بحثه عن المسخ .. فيقوم المسخ بقتلها فى ليلة زفافهما .. ويموت فرانكيشتاين بعد فترة قصيرة حزنا عليها .. وهنا يشعر المسخ بعد عودته واكتشاف موت صانعه بالندم الشديد ويتخلص من نفسه .. بالقفز فى النار .. وهو يطلب من فرانكيشتاين وكل من أصابهم بالضرر أن يسامحوه ، فهو لم يقتل أحدا منهم متعمدا ...

ولكن الدراسة الحديثة للمؤرخ الأمريكى الذى تحدث عنه بروكس ويدعى كريستوفر جولدينج فذكرت أن الاعتقاد السابق فى كون أن هذا العالم ألمانى اعتقاد خاطئ وقد حدث هذا اللبس نتيجة التغييرات الدرامية التى أحدثتها ميرى كتغيير الجنسية والمعالم وأشياء أخرى وهذا حق أصيل للمبدع.. وأكد كريستوفر بالأدلة أن شخصية فرانكيشتاين لطبيب اسكتلندى صديق لمستر ومسز شيلى يدعى جيمس ليند .. كانت له تجربة مجنونة حاول خلالها إحياء ضفدعة ميتة بتزويدها بشحنة كهربية .. ولم يعرف إن كانت هذه التجربة قد نجحت أم لا وقد اهتم الزوجان كثيرا بآراء وأفكار دكتور ليند .. وقد تميز ليند بقدرته على إدارة المناقشات وتوضيح الحقائق العلمية المجردة بشكل أكثر بساطة وتميز .. وأوضح كريستوفر أن من يطابق حقائق ليند واستنتاجاته يجدها لا تختلف عما ذكرته ميرى فى روايتها عن طبيب يحاول خلق كائن حى من مجموعة أعضاء بشرية وبعض شحنات كهربية .. كما استند إلى بعض القصاصات القديمة التى وضحت العلاقة الخاصة جدا بين الزوجين شيلى والدكتور ليند .. ومدى تأثرهما به .. وليس هذا فقط بل ذكر أيضا أن القلعة التى وصفتها ميرى وما بها من أجهزة مختلفة كان يستخدمها فرانكشتاين فى تجاربه .. تشبه كثيرا معمل دكتور ليند.. وأن ميرى لم تذكر بشكل صريح أن فرانكيشتاين كان ألمانيا .. بل على العكس .. فقد ذكرت أنه قد رحل مع صديقه هنرى إلى اسكتلندا لخلق المرآة المسخ .. ولعل ذلك يكون بداية صراع ممتد على حد قول الناقد الكبير جورج بليك .. فهل سيتمسك الاسكتلنديون بهذه الحقائق الجديدة وهو الأقرب لشخصية هذا الشعب ..؟.. وبعد هذه العشرة الطويلة .. هل سيترك الألمان فرانكيشتاين الشهير لغيرهم ؟!!



جمال المراغى



• الإيقاع القافز: أى الإيقاع الذى يختفى فيه التكرار. مثلا، ينتقل من لون حار إلى لون بارد أو بالعكس، أو من أشكال مثلثة حادة أو أشكال نجوم إلى أشكال دائرية أو مربعة.



إبراهيم فتحى
يكتب من لندن

كافكا على المسرح الإنجليزى

لغة حركية تصور الشخصية وهى تتحرك على الحائط



أمثولة عن ظهور نظائر للنازية لا يتغير فيها البطل



كافكا

أكثر من مرة عرض المسرح الإنجليزى تجربة مدهشة لقيت نجاحا والكثير من التعليقات.

وهذه التجربة جعلت من قصة قصيرة شهيرة لفرانز كافكا، هى قصة "المسخ" عن تحول كائن إنسانى جريجور سامسا إلى حشرة طفيلية ضخمة، عرضا مسرحيا متميزًا يقوم به مخرجان قاما أيضا بالإعداد الدرامى، فالمخرج الأول يقدم لغة حركية تصور الشخصية على المسرح وهى تتحرك كحشرة وتدب على الحائط والمخرج الثانى لمعانى الكلمات.

وفى عمل المخرجين يقترن الأداء بالنص لنقل مشكلة ما فى الوجود الإنسانى فى العصر الحديث من اغتراب الأفراد ووحدتهم ومن صعوبة تقترب من الاستحالة فى التواصل المتعاطف مع الآخرين، ومن ضرورة تهميش جماعات أو طوائف لممارسة ما يشبه حياة جماعية.

والخشبة مقسمة إلى طابقين، الأعلى هو حجرة جريجور الذى كان موظف مبيعات فى شركة يقوم بروتين العمل دون إبداع أو اقتناع مثل بقية أسرته ودون دخل كاف. والأسفل حجرة معيشة ومائدة هذه الأسرة المكونة من الأب والأم والأخت. وحينما يبدأ العرض، تتساءل الأسرة أين جريجور الذى يتحرك يوميا فى آلية ذاهبًا إلى عمله ليلحق بقطاره فى الساعة والدقيقة المحددة دائمًا بعد أن يجدوا حذاءه، ولماذا لم يلحق الحذاء بصاحبه هذا الصباح مثل كل يوم. وتصعد أخته إليه وهو يتحرك فوق الجدران وفى البداية قبل أن تدرك حجم الكارثة تكون محشوة بالعطف الروتينى المعتادة عليه، بحركات هذا العطف وكلماته وإيماءاته الآلية. ولا تستطيع الأخت ولا الأم بعدها سماع كلمات المسخ التى نعرف أن كلها كلمات استبطان داخله هى تعليق تفصيلى على وضعه. ورغم بشاعة التحول يوجد تساؤل: هل اختلف الأمر جوهريا؟ ويبدو أن التواصل كان مفقودًا دائمًا رغم تبادل اللفائف اللفظية العائلية الجاهزة. ونفهم من كلمات المسخ أنه يرفض أن تعمل أخته، بكل ادعاءاته الوهمية عن ارتفاع منزلة أسرته، بائعة فى متجر بل هو فوق ذلك يظن أنها ذات موهبة موسيقية، ويبدى استعداده الذى لا سبيل إلى تحقيقه الآن لأن يتكفل بمصاريف دراستها فى الكونيسرفتوار. أما الأب بعد إدراكه لحجم الكارثة فإنه يختزلها فى أن الأسرة ستعانى من نقص فى الدخل والادخار، كما لا بد من التخلص من هذا المسخ كما يرفض اقتراح الأم أن يأكل على المائدة معهم. فكل الأسرة أيضا فيها شىء من المسوخ بطرق مختلفة. ويبدو الأب هنا بسلطة الأمر والنهى تجسيدًا منفرا بشكل عائلة فقدت وظيفة التراحم والتكافل ولم تنقل من التراث الاجتماعى إلا وظيفة الصامولة فى آلية السيطرة والخضوع العامة. ويأتى للزيارة رئيس جريجور فى العمل ليسأل غاضبا عن سبب غيابه كاشفا عن أن العمل ليس وسيلة لتنمية القدرات بل هو مجرد عبودية من أجل الأجر بالقطعة. ووالد جريجور لا ينفصل فى البيت عن زى العمل الرسمى شبه العسكرى لمستخدم هو حامل الرسائل فى بنك لا يزيد وضعه عن دودة حقيرة، إحدى صور البنين فرضت عليهم الهامشية والتفاهة فى كل مكان ثم يأتى ضيف آخر، خطيب مفترض للأخت ليستأجر حجرة فى البيت. وفى الاستعداد لقدومه تصعد الأخت وتضرب جريجور ليكون هامد الحركة وهكذا تفعل الأم. وهذا الخطيب الأكثر نقودا يستغل رفع مقدم الحجرة المستأجرة ليغازل البنت والأم ويتبادل حديثًا فارغا مع الأب الذى يشبه هذا الحديث الفارغ الحماسى فى ارتدائه للزى الموحد شبه العسكرى لعمله دون داع ليكرر الخطيب المزعوم شعارات نزعة عدوانية هى عنده أسمى واجب للمواطن الذى لا تتمثل المواطنة عنده، إلا فى المشية الآلية وتخشب الجسم وتحريك الذراعين بقوة كرموز لطاعة القادة والرؤساء فى أى مسئولية عدوانية يتخذونها فى أى بلد من بلاد العالم.

فلم ينته التحول إلى مسوخ زائفة النزعة التى تدعى العسكرية بانتهاء النازية الهتلرية أو النزعات العدوانية السابقة أيام كافكا، بل يؤكد الإعداد الدرامى لهذه القصة انتماء تلك النزعة إلى عصور متتالية حتى يومنا. غزو البلاد البعيدة بتهم مفتعلة، وتهديدها بمطالب تدعى الديمقراطية. والاعتداء على أرض محتلة وغزو البلاد المجاورة. ولكن جريجورى لا يهمد فى محاولته الاستماع إلى ما يدور فى الطابق الأسفل ويشق أرضية حجرته التى هى سقف الطابق الأدنى، ويكذب أفراد أسرته عن سبب الضجة وسقوط الغبار وينسبون ذلك إلى الفئران بما يفزع الخطيب المحتمل. وحينما يتدلى جريجور المسخ من فجوة الأرض فوق رءوس أمثاله من المسوخ يسترد الخطيب نقوده هاربًا، ويتجمد الجميع فى وضع ميئوس منه.

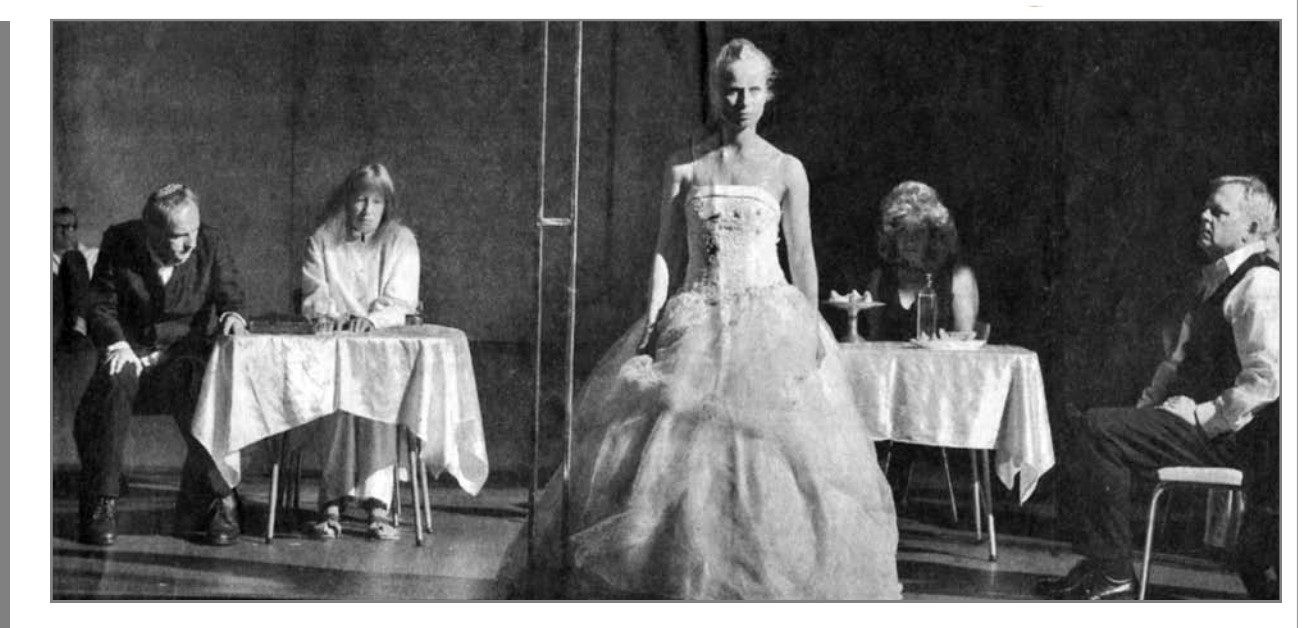
ويرى كثيرون أن تلك القضية التى كتبها كافكا عام 1912رؤية تنبؤية بالكوابيس الأوربية القادمة (النازية والفاشية إلخ) فليست قصة بسيطة لحشرة. ويعتبر الممثل الذى يقوم بدور جريجور ببراعة عن تحوله الجسدى بالتدلى من القفز من حافة فى الحائط بعيدة عن الثبات إلى أخرى، ليذكرنا تحت الجسارة الأكروباتية دائما بما فى جريجور من بقايا إنسانية، ويزحف نحو العائلة ليسترق السمع على مناقشة لمستقبلهم المالى ويشعر بألم لا يطاق يكاد يدمره لرغبته فى سماع أخته تعزف القيثار. وتبدو العائلة رغم ذلك شيئا متنافرا غير منسجم غريبا مجمداً. فالأب يقذف بكرسى كان جريجور قد جلس عليه من النافذة. والأخت تتحول من متعاطفة مع جريجور إلى معذبة له. وفى خوف الأسرة ونفورها منه كف أفرادها عن إطعامه وواصلوا إساءة معاملتهم له. ويحول الضوء غرفة جريجور إلى سجن مكتمل القضبان وربما كان ذلك إيحاء بفضائح القرن الحادى والعشرين التى تحدث حينما يعامل بعض شعوب البشر كأنهم أقل من البشر. فالحكاية أمثولة عن ظهور نظائر للنازية حيث لا يتغير فيها البطل وحده بل كل الذين حوله، فأسرته تتحرك بتصلب مثل الكائنات الدمى وكل شىء ينحرف مائلاً مشوهاً. السرير الأكواب الأطباق تلتصق بالحوائط. وهو يمشى وساقاه متخاصرتان. ويخرج من ملاءاته بوجه إنسان ناتئ زوايا العظم أخرق الحركة، يتخذ لنفسه مكانا بالقفز فوق المنضدة والالتفاف حول مصباح، وعندما تتحرك عنه عائلته باعتباره دودة يشنق نفسه ببطء ويبقى متدليا بالمقلوب مثل يرقة ميته. وأفراد أسرته يتداولون حول إلقاء جسده بعيدا عنهم. والمفارقة هنا متمثلة فى أن وراءهم ستارة تتألق بالضوء وأوراق الشجر. فالوقت ربيع لا يعبأ بمن تحولوا إلى حشرات، فى تجاور غريب بين نضارة الطبيعة وذبول البشر. وهذه الصورة المركزية لإنسان يتحول إلى ما يشبه الخنفساء مستمدة من فقرة عند جوته فى "أحزان فرنر": "سيحب المرء أن يتحول إلى كائن حى شبيه بالحشرة حتى يستطيع السباحة حول نفسه فى هذا البحر من الروائح البهيجة حاصلا على كل قوته بهذه الطريقة". وفى عالم كافكا كان هناك فى الواقع مسألتان يهوديتان، الأولى من الخارج يسألها الأغيار ما الذى يفعلونه باليهود، الاضطهاد أو تحمل التسامح؟، والمسألة الثانية يسألها كافكا لنفسه، ما المشترك بينه وبين اليهود؟. ويذهب البعض إلى أن كافكا يهودى معاد للسامية أو يهودى يكره نفسه. فهو يقول أنا أعجب بالصهيونية كما أنها تثير اشمئزازى فى بعض الأوقات. أحب أن أحشر اليهود جميعا كيهود وأنا معهم فى درج خزانة الغسيل ثم أنتظر وأفتح الدرج قليلا لأرى إن كانوا قد اختنقوا وإذا لم يكونوا أغلق الدرج ثانية وأواصل فعل ذلك حتى النهاية. أليس طبيعيا أن يترك المرء المكان الذى يكون فيه مكروها؟ ولكن بطولة البقاء هى برغم ذلك مجرد بطولة الصراصير التى يصعب إبادتها حتى من الحمام. ومن الأشياء العسيرة عنده الجماعية حتى عند اليهود، فما الذى يجمعه كمشترك مع اليهود، أو مع غير اليهود فهو يشعر بالرعب من كل تجربة مشتركة، من كل تصنيف للخواص المشتركة.

وهو يرى أن معادى السامية ومحبها يشتركان فى شىء جوهرى، اعتقاد فى طبيعة جمعية يهودية، فاليهودية هى هدية امرأة يهودية، ولكن هل المرأة اليهودية كسياق محدد الثبات؟ وعنده للوضع الحشرى للشباب اليهودى فى بوهيميا الداخلية أيامه ما يصعب تغييره، فهم بأرجلهم الخلفية مازالوا ملتصقين بيهودية الأب وبأرجلهم الأمامية المهتزة لا يجدون أرضا جديدة، ولكن هذا الاغتراب عن الذات وعن الآخرين لم يعد مقصورا على اليهود، فالكثيرون فى عالم اليوم يجدون سيقانهم الأمامية تسبقهم متخبطة فى مسارات لم يختاروها بحكم السرب، سرب الهوام.

• د. مصطفى سليم مشغول حالياً بكتابة أشعار مسرحية يا دنيا يا حرامى لفرقة المسرح الكوميدى وإخراج هشام عطوة.



• يعتبر التباين قاعدة لإدراك الأشكال، فالضوء المنعكس من شكل فى المجال البصرى يعتمد على كمية الضوء الذى تعكسه المادة ونوعه وبالطريقة والكيفية التى انعكس فيها يسقط على الشبكية بشكل يختلف فى خواصه وكميته.



المسرح أداة فعالة.. لنشر الأكاذيب اليهودية

ليئا.. تحولت إلى أدامز.. فى «دوبوك»

مما لا شك فيه.. أن المسرح يعد أداة فعالة وناجحة للتواصل مع الجماهير والتأثير فيها. وربما يكون مرجع ذلك علاقة الاتصال المباشر التى يصنعها المسرح بين الممثل الواقف على خشبته والجماهير الجالسة على المقاعد.

وهكذا يمكن أن يكون المسرح بمثابة أداة فعالة فى نقل الأفكار إلى الجماهير وإقناعهم بها بصرف النظر عن سلامتها أو خطئها.

وطبيعى هنا أن تستغل الدعاية اليهودية هذه الأداة القوية من أدوات التواصل فى ترويج أكاذيبها بشأن مذابح النازى ومعاناة اليهود فى أوربا، وغيرها من الأكاذيب المعروفة التى ملها العالم. لذلك فقد استغلت الدعاية اليهودية مهرجان أدنبرة المسرحى الذى عقد مؤخرًا لنشر أكاذيبها. وكان هذا الاستغلال عن طريق ثلاث مسرحيات وليس مسرحية واحدة. والمسرحيات الثلاث هى "دوبوك" و "حائك العباءة" و"المصنع".

أما المسرحية الأولى "دوبوك" فهى عبارة عن معالجة حديثة لمسرحية يعود تاريخها إلى عام 1920لكاتب يهودى بولندى يدعى "صمويل أنسكى" يتحدث فيها عن الاضطهاد الذى عاش فيه اليهود فى بولندا. وتكاد تكون المسرحية نقلاً بالمسطرة عن النص الأصلي. فقط تغير البطل من فتاة إلى شاب. ففى العرض الأصلى كانت البطلة هى الفتاة "ليئا" التى سكنتها فى يوم عيد زواجها روح شاب آخر كانت مخطوبة له.

أما فى المعالجة الجديدة فقد تحولت "ليئا" إلى شاب يهودى أيضًا يدعى "آدم" يعيش فى الولايات المتحدة بعد أن هاجر إليها من بولندا. وفى ليلة زفافه تسكنه روح أخ غير شقيق له قتل فى الحى اليهودى فى وارسو. وحرص المخرج على أن يكون الديكور نفسه يهوديًا حيث ظهرت مجموعة من الموائد فى قاعة مزينة توحى بأنها جزء من معبد يهودى من الريف البولندى. ويجلس على هذه الموائد مجموعة من اليهود فى انتظار نيل بركات الحاخام. ولا يروى الناقد الإنجليزي "إيان شاتلورث" ما هى العقدة بعد ذلك. فقط يقول لنا فى النهاية إن المسرحية تقول إن علينا التعرف على ماضينا والتعايش معه حتى نستطيع أن نعيش حياتنا. وهذه القاعدة الذهبية من قواعد الحياة تنطبق أيضًا على الدول خاصة بولندا وإسرائيل سواء بالنسبة لحكومتى البلدين أو لشعبيهما أو حتى بالنسبة للأفراد!!

ونأتى بعد ذلك إلى المسرحية الثانية وهى "حائك

"المصنع".. انتهاك صارخ لقيم الفن المسرحى



العباءة" للكاتب اليهودى البولندي "ماثيو زاياك". وتحكى المسرحية السيرة الذاتية لوالد المؤلف الذى ولد فى قرية بولندية أصبحت تابعة لأوكرانيا فى الوقت الحالى. يروى المؤلف خلال القصة كيف أن أباه كان يعانى من الحيرة، فقد اضطر لبعض الوقت للخدمة فى وقت واحد فى كل من الجيش السوفييتى والجيش الألمانى!!. هذا رغم أن حبه وإخلاصه كان لشعب بولندا حيث شارك فى جماعات بولندية للمقاومة وترك وراءه زوجته وابنته وهى أخت غير شقيقة للمؤلف. وامتلأت المسرحية بتفاصيل غير مقنعة حيث بدأت بظهور الأب فى اسكتلندا بعد رحلة طويلة ومعقدة مر فيها بالشرق الأوسط والشرق الأدنى. وكانت المسرحية تعتمد فى بعض المواقف على التعبير الموسيقى بالكمان، وفى المسرحية يلقى المؤلف بالمسئولية على أستاذ والده الراحل فى التاريخ والذى كان يروى له أراء متناقضة. ويقول الكاتب إنه كتب المسرحية للدفاع عن والده وإظهار أنه لم يكن يهوديًا متعصبًا كما اتهمه البعض.

ولا يجرؤ الناقد البريطاني بالطبع على التشكيك فى المسرحية أو انتقادها فيشير إلى أنها عبرت عن درجة عالية من الوعي وأن الكاتب خاض تحديًا كبيرًا.. ونجح فيه وتفوق علي نفسه مما أثرى العمل كثيرًا!! ويؤكد أن الكمان عبر عن مواقف مختلفة بشكل إنسانى رائع!!

النقاد سكتوا عن الصراخ أو الإدانة لأسباب معروفة

ونأتى بعد ذلك إلى المسرحية الثالثة وهى "المصنع" ورغم أهمية موضوع هذه المسرحية فإن الكاتب وصفها فى نهاية رؤيته النقدية لسبب ربما يبدو واضحًا بين السطور وإن كان لا يجرؤ على التصريح به خوفًا من النفوذ الصهيونى الرهيب. فهذا النفوذ يرفض مجرد التشكيك أو حتى التساؤل حول حقيقة المحارق النازية لليهود التي يستغلونها فى ابتزاز العالم. وهو بالتأكيد يرفض أيضا مجرد توجيه النقد إلى عمل يروج لتلك الأكذوبة. تتضمن المسرحية – أو التى يعتبرها منتجوها مسرحية – للتعذيب الهمجى والوحشى، الذي كان يتم فى معسكر أشوتيز فى بولندا. والأصل فى العمل المسرحي أي يطرح وجهة نظره للمشاهد ثم يتركه يستخلص منها ما يريد. لكن المسرحية لا تترك هذا الخيار للمشاهد بل يحاول الممثلون فرض آرائهم على المشاهد بطريقة غريبة. فأحيانا يتم ذلك بالصراخ فى وجوههم أو بطرقات عنيفة على آلات موسيقية نحاسية.. أو بنوع من الاستفزاز اللفظى. وهذا الاستفزاز بلغ أحيانًا درجات بسيطة مثل شخص ما يقوم بدور سجين من أشوتيز يردد بصوت عال "لا بد من عمل شىء ما" وأحيانًا كان يبلغ حدودًا غير معقولة مثل استخدام ألفاظ نابية كـ"تحركوا أيها الملاعين". والكلمة الموازية للملاعين هى كلمة نابية وإن شاع استخدامها فى الأدبيات الإنجليزية والأمريكية.

عمومًا يتباهى الناقد البريطاني بأنه رغم ذلك نجح فى تكوين رأي خاص به وإن كان لم يصرح به لأسباب معروفة بالطبع.

ويقول فى نهاية النقد إن الجميع يدينون ما حدث فى عهد النازى، لكن ما حدث فى هذه المسرحية يعبر بكل تأكيد عن سوء فهم لطبيعة المسرح.. ولطبيعة مشاهده الذي يفضل أن يشاهده بشكل مباشر ويتواصل نفسيًا وعاطفيًا مع أبطال العمل المسرحى ومع كافة قيم المسرح التي تعرضت للامتهان بشكل صريح وعنيف للغاية. ولا يستطيع أن يقول أكثر من ذلك!!

ترجمة:

هشام عبد الرءوف

فضاءات حرة

د. حسن عطية

المسخ .. تحت التهديد

قد تتفق مع الكثير من أفكارها وأفعالها ، وقد تختلف مع بعض من تصوراتها وطموحاتها ، لكنك لا تملك غير التقدير الكامل لإنجازاتها فى حقول الثقافة النظرية والعملية ، فالأستاذة الدكتورة "هدى وصفى" نموذج كامل للشخصية الفاعلة فى مجتمعها ، نجحت بعقلها فى أن تكون واحدة من أبرز نقاد الأدب فى عالمنا الناطق بالعربية ، وذات وزن كبير فى العالم الناطق بالفرنسية ، كما نجحت بإرداتها فى أن تمتلك المعرفة ، وفى أن تحول هذه المعرفة لفعل مؤثر فى واقعها ، فصارت لها إنجازات شتى ، لا شك أن قلعة (الهناجر) واحدة منها ، فتحت أبوابه للتجارب الجديدة ، ومنحت شباب هذا الوطن فرصة الإبداع داخله كمركز ثقافى وليس فقط فضاء مسرح تقليدى ، بل وحولته لملتقى غير مسبوق للشباب فى مصر ، فصارت مهدا للفرق المستقلة والأفكار الحرة ، ورمزا لإرادة التحدى والتغيير فى المسرح المصرى .

لذا لم أفاجأ بقرارها اقتحام فضاء مسرح الهناجر ، وهو بعد تحت الترميم والإصلاح منذ سنوات ، وتقديمها لعرض (تحت التهديد) للكاتب الكبير "محمد أبو العلا السلامونى" والمخرج الشاب "محمد متولى" ، يبدو وأنت تشاهده أنك أيضا تحت تهديد هذا الفضاء المتسع الذى قل فيه عدد مقاعد الصالة وفتحت الفواصل بين صفوفه وخفتت الأضواء وألغى التكييف ، فعاد لأصله كهنجر مهمل بحاجة ليد العون ، بينما يبرز بفضاء المسرح المشابه لحال الصالة فنان سجن ذات يوم بتهمة قتل لعابر سبيل دخل متحفه أو الأستوديو الذى يعمل فيه مثالا ينحت تماثيله ويحتفظ بها ، وينفصل داخله مع زجاجات الخمر بعيدا عن زوجته التى تقيم وحيدة عطشى الجسد والحوار فى الدور العلوى من فيلته القابعة فى منأى عن حركة البشر .

عزلة مكانية أرادها لنفسه هذا المثال ، وإحباط كامل أغرق نفسه داخله ، وتصورات مرضية تفجرت بأعماقه جعلته يعاود اجترار الماضى ، ويحول متحفه لقاعة المحكمة التى مثل داخلها ، ومنح الحياة لتماثيله فتحولت لشخصيات محاكمته : القاضى وممثلى الاتهام والدفاع ، والذى يرى أنهم جميعا تآمروا عليه ، ومعهم زوجته التى يعتقد أنها وشت به ، فيمارس عليها ساديته المتكونة من طبيعة شخصية عايشت ظروفا عائلية صعبة مع أب قاس وزوجة أب تراوده ، حتى يدفعها للانتحار ، فيسقط فى النهاية على الأرض مدركا خواء العالم من الحب والعدل .

عرض جيد ، صاغه مخرجه ببساطة ، وقدم د. "علاء قوقة" شخصية الزوج المثال بعمق الواعى بعقل الشخصية التى يجسدها وتفاصيل حياتها القديمة المنعكسة على حركتها الملتاثة الحاضرة ، ونجحت "أمل عبد الله" فى التعامل مع شخصية الزوجة المدركة منذ بداية حادثة القتل أنها دون أن تدرى قد أدت لسجن زوجها عشر سنوات ، والحائرة بين حبها الذى يؤكد لها براءته ، ورؤيتها لجثة القتيل بمتحف زوجها فتخبر الشرطة مما يساعد على إدانته ، أما الشباب الثلاثة الذين أدوا أدوار القاضى ووكيل النيابة والمحامى فلم يستطع المخرج فيما يبدو توجيههم لأسلوب أداء يساعدهم على نقل قسوة المحاكمة وثقلها على نفسية الفنان المرهف الحس ، كما يبدو أيضا أن المخرج الذى لم يحسم موقفه من واقعية النص أو عدم واقعيته ، لم يصل لتصور مرئى لفكرة تحول التماثيل لرموز المحاكمة ، فترك لمصمم الديكور "محمد جابر" مهمة تصميم تماثيل مجوفة فى الواقع ، لم تتحول أو تخرج منها الشخصيات الحية المجسدة لها ، بل دلفت فى الظلمة لفضاء المسرح لتقف إلى جوارها ، فتضيع دلالة التحول أو العودة من المسخ كما تكشف قراءة النص ، حيث مسخهم المثال فى ذاكرته وصنع منهم تماثيل صماء ، يعيدهم للحياة وقت التخيلات واستعادة الماضى ، ثم يرجعهم لعالم المسخ الذى سحقه .

• تم الأسبوع الماضى تشييع جثمان الفنان الكويتى الراحل على المفيدى بعد معاناة طويلة مع المرض.



• العلامة الضوئية تقوم بتنظيم التركيب الداخلى للأنسان الدلالية للعرض من حيث الشكل وحركة تطور المعنى، عن طريق الانفتاح على الواقع الذى أتت منه.

النشأة.. المفاهيم والتجارب

المسرح المستقل أو وضع ما بعد الفن

يعمل التواصل بين الفنانين العالميين دون تعقيدات رسمية



يعمل بإرادة ذاتية لمبدعيه دون انتظار للأجر الشهرى



(كل ما له صلة بالهامش مقموع وبذىء، تماما كالجنس. وحدها الأمم العظيمة من تستوعب هوامشها.. من تهتز من هذه الهوامش)

لنتساءل: ما هو المسرح أو الفن الذى يشهد اليوم صعودا قويا؟

بلا شك، إنه المسرح المستقل كتجل من تجليات الممارسة الديمقراطية، يقوم على مبدأ الاعتراف بممارسة الثقافة والفن كحق من حقوق الإنسان، من دون الخضوع بشكل مباشر لنسق من التوجيهات المخططة من لدن الهيئات الرسمية والقومية. وأقول بشكل غير مباشر لأنه غالبا ما يوجد نوع من الخضوع بشكل من الأشكال لجهة ما، فإن لم يكن للدولة فهو خضوع للجهات الراعية. علينا ألا نمنى أنفسنا كثيراً بوجود مسرح مستقل مائة فى المائة، خصوصاً مع هذا النزوع الشر نحو الهيمنة على مصادر الطاقة العالمية. ومع ذلك، فهذا لن يمنع من الاعتراف بأن المسرح المستقل - نسبيا - صار يتشكل اليوم كحركة متصاعدة لا يمكن أن ندير لها الظهر على الإطلاق.

إلى وقت ليس بالبعيد، كان الفن المستقل عن الدولة منبوذا ومقموعا وبذيئا، تماما كما لو بصدد الحديث عن الجنس. أما اليوم فما كان هامشيا صار مركزيا ضمن خارطة فن ما بعد الحداثة. السوق المسرحية العالمية المخصصة فى طريقها إلينا لا محالة، لأنها جزء لا يتجزأ من سياسة عولمة الاقتصاد العالمى.

تتبع بدايات نشوء المسرح المستقل أمر بالغ الصعوبة، اعتباراً لكون الفنان مستقل بسليقته: لا نمارس الفن إلا لكى نشق خط الهروب. قد يدعى البعض واصفاً مغامرة بيتر بروك فى الانفصال عن المسرح الرسمى البريطانى للتصعلك على خشبات باريس الهامشية قبل أن يستقر فى البوف دى نور هو البداية الفعلية لنشوء حركة المسرح المستقل، خصوصا وأن بروك كان فاعلا فى تأسيس المركز الدولى للمسرح. لكن، بماذا سنصف ما قام به آرطو قبله؟.. وتجارب جاك كوبو فى مسرح الفيو - كولومبيه.. ومايرخولد الذى فضل العمل فى المسارح الجهوية المغمورة على الخضوع لتوجيهات مسرح الفن وقيود الواقعية الاشتراكية. وفى العالم العربى نفسه:

ألم تعش مسارح القبانى وعلى الكسار ونجيب الريحانى اعتمادا على مداخيل الشباك ودونما التفتات أو استجداء لأية رعاية رسمية؟

نود بذلك الوصول إلى أن التوتر الأبدى هو ما سيحدد علاقة المسرح المستقل ببداياته فى العالم. لتليين حدة هذا التوتر، نكون ملزمين بتحديد تعريف دقيق للمسرح المستقل. فالتعريف مهم لحصر البدايات، وسنقول إنه ببساطة شديدة: المسرح المستقل مسرح يقوده فرد أو جماعة من الفنانين التى تلتقى عند نفس الأهداف والغايات: عدم الخضوع لسلطة المؤسسات (الثقافية، الدينية والسياسية الرسمية).

ولكن مع ذلك، ألا تظل هذه التعريفات جد ملتبسة؟.. فقد يمكن أن توجد مسارح خاصة ترعاها مؤسسات غير حكومية، ولكن العاملين فيها ليسوا مستقلين تماماً عن توجيهات وأهداف هذه المؤسسات التى يتراوح سخاؤها بحسب التقيد بأهدافها. وبالمقابل، قد نصادف مسارح رسمية أصحابها يتمتعون بكامل استقلاليتهم فى الاختيارات الفنية والفكرية لأعمالهم.

لذلك سنكتفى بالقول بأن: المسرح المستقل هو الذى يعمل بإرادة ذاتية لمبدعيه، دون أن تدفع لهؤلاء أجورهم الشهرية كموظفين رسميين من وزارات المالية لبلدانهم، وهو ما يسمح لهم بعدم الخضوع بالضرورة لسياسات هذه البلدان الثقافية.

من إيجابيات هذا النوع من المسرح، أنه يسهل التنسيق والتواصل بين الفنانين العالميين دون تعقيدات رسمية. كما أنه قد يسهم إلى حد بعيد فى تفعيل حلم تحالف الحضارات. لكن الصعوبة تكمن فى إمكانية انتعاش واستمرارية مثل هذه التجارب فى انعدام وجود مصادر قارة ودائمة للتمويل، مما يجعل من التنسيق بين المسارح المستقلة والجهات الرسمية أمرا محتما.

هلت طلائع الحركات المستقلة فى الفنون العالمية مع نهاية الخمسينيات، حين اتجه مجموعة من رجالات الفن والمسرح العالميين إلى تكوين مسارح خاصة بهم، مستقلة فى التمويل والإدارة وفى تخطيط توجهاتها الفكرية عن الخطط الرسمية للدولة فى تسيير شئون الثقافة. وإن كان ذلك لم ينف وجود تدخل جزئى للدولة التى ساعدت أحيانا على تطور وازدهار هذا المسرح، وتلك قد تبدو مفارقة عجيبة لكنها ليست كذلك إذا تعلق الأمر بمجتمعات عريقة فى الديمقراطية.

نزع تاديوز كانتور نحو الاستقلالية منذ أواسط الأربعينيات، رافضا مبدأ الواقعية الاشتراكية، والاستنساخ الحرفى للمرجعيات الواقعية. فعبر خيار المقاومة الجمالية، سيقدم منجزاً بصريا مذهلاً لم يعبأ بتصوير قتامة العالم، ولكنه رد على هذه القتامة بكثافات عديمة المعانى الجاهزة.

هكذا قدم تباعا عرضيه المؤسسين: بالادينا - 1943، ثم عودة أوليس - 1944، وكلاهما تم عرضه فى شقق منزلية بكراكوف، وبحضور ثلة قليلة من الفنانين والأدباء. ظلت الشقق والفضاءات السرية كالسراديب والهناجر الأماكن المفضلة لكانتور لتقديم أعماله بعيدا عن الرقابة. فى أواسط الستينيات، سيحصل على منحة فورد التى ستسمح له بزيارة الولايات المتحدة، وهناك سيتعرف على البوب آرت والمينيماليزم اللذين كانا لهما الأثر البارز فى إنجازه اللاحق: موت فصل دراسى. لقد تمكن هذا المبدع بعزيمته الذاتية من تحويل مسار المسرح العالمى من المركز نحو الهامش. فهو الذى وارى المسرح الرسمى التراب، وكانت له شجاعة إعلان موته إلى الأبد. مع كانتور، مات مسرح الكيتش المكمم لإرادة الإنسان، وولد فى نفس الوقت، الفن المستقل الذى يمكن أن يقدم فرصا وإمكانات أوسع لإقامة علاقات وجماليات أكثر جدة وديناميه.

من المهم أيضا أن نسجل بأن أداء المسرح المستقل عرف تحولات جذرية منذ نهاية السبعينيات إلى الآن. بحيث بدأ انتظامه فى جماعات مهيكلة إداريا، وربما بشكل يفوق بعض المصالح الرسمية التى تكبلها عادة قيود البيروقراطية. وبعض هذه الجماعات حصلت على بنايات دائمة تتواصل من خلالها مع جمهور منتظم، بعيداً عن أية وصاية. بل إن هذه الجماعات نفسها ستسعى مع نهاية التسعينيات إلى التكتل عالميا بخلق شبكات دولية للتنسيق والتعاون.

كان الأمر يبدأ دائما كمغامرة يقدم عليها أحد المنبوذين والمرفوضين من لدن مسارح المؤسسات الرسمية، وسرعان ما يجد صاحب المغامرة نفسه وسط ثلة من رفاق جمعه بهم نفس المصير فى مواجهة البرك الآسنة. وأود أن أتوقف عند التجربة الرائدة لمسرح أودين بالدنمارك. فبعد فشله فى متابعة دراسته بمعهد الدراسات المسرحية بوارسو، سيلتحق باربا بورشة كروتوفسكى، ومنها سيرحل إلى الهند للتضلع فى فن الكاتاكالى. ودون أن يحصل على شهادة أكاديمية، سيعود إلى النرويج، لكن المسارح الرسمية ستلفظه. فقرر آنذاك أن يؤسس جماعته المستقلة التى هاجر بها إلى الدنمارك. يقول هو بنفسه:

(كنا نعمل من السادسة حتى العاشرة ليلا. قررنا أن ننذر أنفسنا للمسرح كليا.. كان كل واحد منا يضع مبلغا زهيدا من جيبه لتنظيم حاجيات العمل والمصروفات اللازمة لنشاط مجموعة مسرحية تعيش سوية. ومن هنا، بدأنا عملنا المسرحى الأول سنة 1965. والتحقت بنا شابة أخذت على عاتقها تنظيم الاتصالات الخارجية مع المجاميع الأخرى) من كتاب «دوائر المسرح - تجربة الأودن» للدكتور قاسم البياتلى، ص 13.

مع السبعينيات، سيقوم بإنتاج عروض مغايرة فى أساليبها، واستضافة أعمال هامشية من العالم، وإصدار مجلة مسرحية ركزت على تجربة كروتوفسكى خاصة.. كل ذلك متخذا له كشعار: ليس المسرح من يحدد تاريخ الأفراد، ولكن الأفراد هم من يحددون توجه المسرح.

كما قام بإنتاج العديد من الأفلام الوثائقية حول تكنيك الممثل، مع تنظيم ورش عمل دولية توجت بتأسيسه للمركز الدولى لأنثروبولوجيا المسرح.

وبعد السبعينيات سيبدأ بالانفتاح على التجارب المماثلة فى العالم. فنظم لقاءات دولية ببلغراد وبرغامو كان الهدف منها تجميع أكبر عدد من الفنانين المستقلين وتأسيس شبكة دولية أسمال «المسرح الثالث».

وحتى اليوم لا يزال مسرح الأودن يعمل بجد ونشاط، وفى جعبته أكثر من 50 إنتاجاً مسرحياً، والعديد من الأفلام القيمة والإصدارات المهمة التى قلبت مفاهيم العمل المسرحى فى العالم، وأشهرها على الإطلاق: كتاب «نحو مسرح فقير» لجيرزى كروتوفسكى الذى ترجم إلى كل لغات العالم.

محاولة مؤقتة لحصر سابق لأوانه

يمكن أن نركز على مقترحات العمل التالية: من الضرورى لتبلور حركة مستقلة إيجابية التنسيق بينها وبين الجهات الرسمية. مشكلة المسرح أنه فن ينتهى دائما إلى المؤسسة، ومن ثم إلى السلطة. ولكن، بشرط ألا يتم فرض وصاية طرف على آخر، وهذا ما تعلمناه إياه التجربة الفرنسية بامتياز.

المسرح المستقل هو سمة الحالة الثقافية لوضع ما بعد الحداثة. وفى ظل هذا الوضع، سيجد المسرح الرسمى نفسه يوما بعد يوم فى حرج قاتل، لأنه غير قادر على فقدان الوجه وتحطيم أصنام الذات، فى عالم تجتاحه سرعة هائلة نحو التشذر والتدمير الذاتى.

لقد رفض المسرح الملكى البريطانى المساس بقدسية شكسبير، فعمل بذلك على قتله، ولولا مروق المستقلين كبيتر بروك مثلا، لما كان شكسبير يعيش معنا اليوم بروح العصر.

بماذا سنفسر جمود المسارح الرسمية؟ لا تفسير سوى أن كل ما يصير مركزيا يفقد حاجته إلى التغيير. ولكن العالم من حولنا يتغير.

لا ينبغى للمسرح المستقل أن يضع فى أولوياته تدمير المسرح الرسمى ومعاداته، لأن هذا لن يكون فى صالح تطور المسرح.

كل ضعف سيمس أحدهما سينعكس بالسلب على الآخر.

على المستقلين أن يعيدوا تجسيد الهوة دون أن يعنى ذلك الانصهار والذوبان فى جسد المركز.. عليهم أن يتحصنوا بمبدأ التجاور مع المسرح الرسمى لا التجاوز. فى ظل هيمنة العوالم الافتراضية.

د. يوسف الريحانى

مؤسس ومدير المختبر المستقل:
لإبو بكيت لفنون العرض المعاصرة
تطوان - المغرب



• بالضوء نميز الأشكال، لقدرته على إخراج معانيها على خشبة المسرح، فالضوء على الخشبة يؤثر فى الإنسان تأثيراً قوياً لأنه من اختياره، ويستطيع أن يتعرف بوساطته على الماضى.

من أجل البحث عن المتفرج فى المجتمع

الشرعية الثقافية للمسرح

من علامات الخلل فى صناعة المسرح عدم وجود دراسات حقيقية عن الجمهور



بعض المبدعين يتملقون المتفرجين بموضوعات مستهلكة

من علامات الخلل فى صناعة المسرح الآن، عدم توافر دراسات حقيقية عن الجمهور، ومحاولة معرفة العوامل التى تؤثر فى تكوين ذائقته ومصادره المعرفية حتى يكون لديه جمهور يذهب إليه بصورة منتظمة. فلجأ بعض من المبدعين إلى تملق أفكار المتفرجين البسيطة، مثل الاهتمام بموضوعات مستهلكة، والتوجه نحو اصطياد المتع وإثارة الغرائز (ليس المقصود بذلك هو نفى المتعة والقضاء عليها فى المسرح، وإنما ينصب النقد على تكريسها كثقافة مسرحية قائمة بذاتها، وكنمط وجود مفضل للمسرح) كأن المسرح يستكمل دورة حياتهم البيولوجية.

تبعاً لذلك اقتصرت معرفة الجمهور فى معظم الأحيان من قبل صناع المسرح طبقاً لحالتهم الاقتصادية بوصفه الزبون الذى يُنعش السوق المسرحية، ويجنى من ورائه المنتجون أرباحاً من خلال تردده على الأماكن المسرحية وإقباله على استهلاك العروض بينما تشتكى عروض مسرحية (كحالة مسرح الدولة) من ضعف المترددين ويمكن حصرهم على أصابع اليد الواحدة فى بعض العروض المسرحية، لأن الجماهير تعتبر بعض عروضها بعيدة عن الواقع اليومى وعن ذائقتهم .

عندما تتصدر فكرة ارتباط المسرح بالجمهور، وأن ذهابه للمسرح يعد شيئاً أساسياً، يعكس ذلك إشكالية فى غاية الأهمية وهى أن المسرح عمل جماعى وظاهرة اجتماعية فى الأساس، وأن المتفرج فى موضع الصدارة ومركز العملية المسرحية. وبالتالى يعد إحجام الجمهور عن المسرح فى حد ذاته هو أزمة خلل واختلال، تهز وترج فكرة المسرح ذاته الذى يعتمد على الحضور الحى الآنى والمباشر.لإعادة جمهور المسرح مرة أخرى يستوجب أن نوسع مفهوم الأزمة ولا نقصرها على أزمة تردد فقط ، بل محاولة البحث عن توازن جديد تعود فيها المنظومة المسرحية للعمل بشكل طبيعى. هذا التوازن الجديد يتطلب معرفة أكثر وعياً بالجمهور لا تقتصر على الجانب الكمى فقط.

لذلك يتطلب الوضع الحالى لمعرفة أسباب إحجام جمهور المسرح إثارة أسئلة ذات طابع وجودى على فن المسرح مثل هل حدث تغير لوظيفة المسرح الاجتماعية؟، هل ينفتح المسرح على الواقع المعاش ويناقش القضايا التى ترتبط بالجمهور؟. فطرح أسئلة مثل هذه تجعلنا نلمس الخطابات المهيمنة فى المجتمع والتى تسهم بصورة أساسية فى صناعة ذوق المتفرج وتروج لقيم معينة ولنمط مسرحى معين، وعند معرفتها يمكن إصلاح الخلل، مع الأخذ فى الاعتبار بأنه لا يوجد جمهور مسرحى متجانس بل أضحى نتيجة التغيرات الاجتماعية المتواترة جمهوراً متنوعاً يتفاعل مع المسرح، ومن الخطأ أن نحاول أن نستقطب جمهوراً مسرحياً معيناً بوصفه الجمهور المثالى الذى ينبغى حضوره لاستعادة المسرح لعافيته، ويعود إلى مساره الطبيعى واستئناف مسيرته ويرمى وراء ظهره تعطله المفاجئ .

إن النظر إلى أزمة إحجام الجمهور عن المسرح من وجهة نظر ثقافية يمكن أن يؤدى إلى لحظة إفاقة لمعالجة أوجه الضعف والقصور، وخاصةً قبل أن يتحول المتفرج إلى عملية التلقى والاستجابة المسرحية، لنوضح الاضطراب الذى أصاب الميثاق المعرفى بين المسرح والمتفرج، وأحدث خللاً فى سيمياء التواصل المعرفى وأدى إلى توتر العلاقة بينهما ودخلت فى منطقة الاهتزازات المتكررة. لم يعد هناك تصالح دائم بين المسرح والمجتمع الذى يعد صورة مكبرة تحكى صورة المتفرج من حيث هو المتلقى للرسالة المسرحية.

ينص البند الأول فى الميثاق المعرفى بين المتفرج والمسرح لتحقيق التواصل المعرفى، أن يقوم المسرح بتذكير المتفرج بشفرات سلوكه وقواعد تعايشه الاجتماعى - حسب تعبير مارتن إيسلين - لأن المتفرج يقع تحت قرين مفارقة ينجم عنها قلق وتوتر بهدف التغيير مصحوباً بفقدان واكتساب معارف وهى إحدى وظائف المسرح الأساسية كخطاب ثقافى وتثقيفى فى آن واحد. وعندما تنتفى هذه النقطة تحدث خلخلة لشرعية المسرح الاجتماعية، ويفقد ميزته بوصفه أحد الصناعات الثقافية التى تنافسه فيها وسائط أخرى. وتأتى هذة النقطة من خلال أن المسرح يتعامل مع ما يمكن أن نسميه بالزمن الثالث، حيث تتكون حياة الإنسان من خلال ثلاثة أزمنة وهى: زمن الحياة وزمن النوم وزمن أوقات الفراغ.

فوجود المسرح مرتبط بالزمن كالثقافة بمشتقاتها من القراءة والفرجة بكافة أنواعها، لذلك يعد التعامل مع هذا الزمن من قبل الثقافات بوصفه صناعة فكرية هامة تساهم فى بناء الإنسان، ومقياساً لتوجهها ونمط تفكيرها، فعندما تتعامل المؤسسات الثقافية المنوطة باستغلال هذا الزمن وتشيع قيماً لاثقافية لا تخضع للتبادل، وتشجع قوانين الاستهلاك والسوق وغيرها وتساعدها وسائط إبداعية مختلفة الغرض منها توجيه المتفرج نحو إشباع حاجاته البيولوجية فيتم استهلاك الزمن الثالث بأكمله، وهذا ما يحدث لدينا بالضبط. على عكس المجتمعات الغربية التى يدخل فيها المسرح فى التكوين الثقافى للمتفرج ويقبل عليه بوصفه أحد المؤسسات المعرفية التى تقوم بتعيين وتفسير الزمن الأول وهو زمن الحياة.

من هذا المنظور، عندما يتم تهميش المسرح كفاعل فى الصناعة الثقافية بواسطة المؤسسات الثقافية التى تستبدل وجوده بأنماط إبداعية أخرى تخطف أدواته وتقع تحت وطأة خطابات مهيمنة فى زمن تتزايد فيه قوى الهيمنة، وتهجم العولمة على المجتمع كالوحش الكاسر الذى يريد أن ينمط كل شىء ويجعله صورة وحيدة مستنسخة مستعينة بتطورات تقنية واتصالية كونت مساحة للتعايش جديدة بين البشر، وتحاول السيطرة عليهم بواسطة آلة جهنمية وهى وسائل الإعلام. التى تجعل المجتمع الذى يعرفه المسرح يختلف عن المجتمع الذى يعرفه مسبقاً. فلم تكتف تقنيتها بالتغيرات التى أحدثتها فى المجتمع، بل دعمت وسائل إبداعية أخرى اختطفت من المسرح جوهره ودراميته. كما أنها أعادت ترتيب أنشطة الفرجة المختلفة فى المجتمع فبرز التليفزيون والسينما فى الصدارة، فإذا كان كل منهما يعتمد على اللقاء الجماهيرى. إلا أن التليفزيون لا يتصل بصورة مباشرة بالممثلين والمؤدين، وتفصل السينما المتفرجين عن بعضهم البعض، ولكنها تعطى إحساساً بالواقعية عن فن المسرح. فاحتلت فرجة الدراما المعلبة الصدارة وأزاحت الفرجة المسرحية التى ساعدتها ولعب صُناعها دوراً لا يستهان به فى تجريدها من إبداعيتها حتى يستطيع أن يجاريها، فتم استبعاد الجدل مع المتفرج عن طريق صناعة فرجة مسرحية تتملق الأفكار السائدة التى تقولب الأذواق وتوحد الاختيارات، وتعمل باستمرار على إغفال كل ما يتحفظ على النظام المعرفى السائد أو ينتقده، وأقامت حاجزاً فكرياً منيعاً بين المتفرج والمجتمع.

لعل المتغيرات التى حدثت فى المجتمع كأنها تنويع على الذاكرة التراثية ولكن بصورة جديدة فساهما معاً فى تدعيم الفجوة بين الفرجة المسرحية والمتفرج، وتكريس نمط من العلاقات ينتج المتفرج/ الذاكرة، وهو متفرج ينشأ نتيجة الاستجابة الانفعالية مع ما هو معروض أمامه، وليست استجابة فعالية تضع من خلالها المعروض موضع المساءلة والمراجعة. فساهما معاً فى ترسيخ مفهوم للثقافة بصفه عامة وللمسرح بصفه خاصة على أنه صورة للتقاليد، فوقعت الكتابة المسرحية أو بالأحرى الفرجة المسرحية فى براثن الاستهلاك، فالمتفرج يشاهد ما رآه مسبقاً، ليكرر ذاكرته، أى يقرأ ما هو موجود سلفاً فى الذاكرة/ المستودع، فيحب الأعمال الدرامية التى تدغدغ عواطفه وأحاسيسه وخاصةً الوعظى منها.

من هنا تتضافر العوامل الخارجية مع العوامل الداخلية النابعة من نظرة صناع المسرح ذاته للمسرح، وأحدث خللاً فى علائق التواصل وبمثابة البند الثانى وهو المتعة المصحوبة بالفكر. ونشأ ذلك عندما تناسى صُناع المسرح دورهم الأساسى سعياً وراء كسب سريع، على اعتبار أن المسرح وسيلة ترفيه فى الأساس واعتمد على هذه الصيغة المسرح التجارى. وفيما بعد حاولت مؤسسة مسرح الدولة أن تحل محلها عن طريق جلب نجوم المسرح التجارى لتحقيق رواج وقتى ولحظى، فانفرطت بنود العقد الضمنى بين المسرح والمتفرج بنداً بنداً، وبدأت من هنا الاضطرابات فى الميثاق المعرفى بينهما، وتعرض المسرح لفقدان شرعيته الاجتماعية، لأنه عند إظلام المسرح تدريجياً يترك المواطن حالته الفردية، ويصبح متفرجاً يندمج فى عضوية الجمهور، وبناء على ما يقدمه المسرح والنمط المتحكم فيه، قد يتحول ما يُعرض أمامه على خشبة المسرح ما يشبه الأحلام أو الأوهام عندما يُمنع الجدل مع ما هو معروض لسيطرة عنصر التسلية عليها، فيتحول المتفرج إلى ما يشبه المتلصص على عالم آخر، يكتفى بالأخذ فقط بدلاً من الأخذ والعطاء أو الاكتساب والفقدان بصورته المعرفية، ويكرس لمفهوم الثقافة السائدة على أن فن المسرح ينهض على اقتناص متعة اللحظة الراهنة، وبالنسبة للمتفرج أشبه بلذة استهلاكية. وتبعاً لذلك يساهم المسرح فى قولبة المتفرج ويدعم نمط الوجود المفضل للثقافة فى خلق الجمهور العشوائى الذى تغذيه وسائل الإعلام، على حد تعبير بيكرمان.

أخيراً نحن فى حاجة حقيقية فى العصر الحالى إلى تعزيز وجود المسرح وإعادة شرعيته ببناء ميثاق معرفى جديد مع الجمهور الذى استقطبته الدراما المعلبة والذاكرة التراثية، وجراء ما فعله صُناع المسرح فيه سعياً وراء كسب مادى سريع والبحث عن نجومية زائفة على حساب فن المسرح ذاته. ولاستعادة المسرح بريقه المفقود يجب التأكيد على أن للمسرح مكانة ثقافية تقوم على مناقشة الراهن ومقاومة السائد، ليعود للمسرح روحه وهو الجمهور، حتى لا يأتى وقت نطلق فيه على المسرح " الفن المتحفى".



محمد سمير الخطيب

• على مسرح كلية الخوارزمى بالأردن عرضت مؤخراً مسرحية ضحايا السموم للمؤلف مصطفى الزغبى وإخراج محمد الحبور.

• كلما زادت كثافة المادة اللونية، تزداد براقية الضوء أو تبدو أكثر ضوئية، وكلما تنوعت الأطوال الموجية بالضوء، تغير أصل اللون، مثل الأحمر، والبرتقالى، والأصفر، والأخضر، والأزرق، والأزرق المخضر والبنفسجى.



فى الفكر المسرحى

علينا أن ننبذ السفهاء الذين كسبوا حراماً من المسرح

نحتاج إلى قانون ينظم المهنة المسرحية فنياً وسيكولوجياً



المسرح عمل جماعى مهما كانت سلطات مخرج العرض

المسرح كأغنى فكر ثقافى منذ قديم الزمان يتعامل مع المؤسسة الثقافية الراقية، ليقدم للجماهير العريضة فى كل مكان وزمان ما يُعينها على تأدية رسالتيها الاجتماعية والإنسانية فى الحياة. هذا المسرح هو الذى يدعونا اليوم وغدا وبعد غد للإفصاح عن همومنا، والتأمل فى النهوض به تباعًا دون كلل أو هوشان.

لدينا مسرح مصرى قدّم فى تاريخه وعبر تاريخه الملىء بالفخار أعمالا جماهيرية جادة. ولدينا مئات الفرق المسرحية فى الثقافة الجماهيرية تتقدم الزمن لتشعل حركة المسرح فى الأقاليم، ليصير المسرح كالماء والهواء. هذا جميل ومبشر بانفراج أزمة المسرح فى ريف مصر وصعيدها. مثل هذا المسرح، سواء كان قوميا فى العاصمة أو حديثا أو كوميديا، أو حتى تحت أية تسمية كانت، لا بد له من قانون لتنظيم العمل المسرحى وما هو مفتقد حتى كتابة هذه السطور.

إذا ما أردنا الوصول إلى الرقى، والتطور، والجديد فى مسارحنا، فإن قانونًا ينظم المهنة المسرحية – فنيًا وسيكولوجيا –لا بد له من الصدور والتواجد. سبقتنا دول فى مثل هذا القانون (عام 1843م يصدر فى بريطانيا (قانون تنظيم العمل المسرحى) فاصلا بين مسرحى دروری لين والكوفنت جاردن). فى الربع الأول من القرن العشرين يصدر نفس القانون –بنظم أخرى بطبيعة الحال –فى روسيا ومجموعة الدول الاشتراكية السابقة.

لكن.. لماذا الدعوة إلى تنظيم المسرح بالقوانين؟

1- الحفاظ على المبانى المسرحية، وحمايتها من الأخطار، وهى كثيرة ومعروفة، ولا داعى للتفاصيل.

2 – تشغيل الفنانين العاملين بالمسرح أو بالفرقة المسرحية (فى المسرح المصرى –والحكومى، عشرات من الممثلين والممثلات لم تطأ أقدامهم خشبة المسرح، راضين بالمرتبات، بعد أن فقدوا شهية الهواية الفنية) لن أسير إلى كمّ المرتبات المعروفة للجميع. لا تعنينى المرتبات قدر ما يؤلمنى توقّف الفنان عن التطور، وتجمّده، وحرمان الجماهير من إنتاجه الذى أعدّ له نفسه بالدراسة الأكاديمية.

3 – المسرح عمل جماعى "مقولة بدائية. لكن التحقيق فى مغزى المصطلح يقود إلى إشراك كل عامل فى المسرح، كل فى تخصصه للنهوض بالمسرح أدبًا وفنًا وإخراجا وتمثيلا وتقنية.

4- التخطيط لرسم سياسة مسرحية مستقبلية تتضمن الأعمال، المسرحيات، الريبرتوار، تجديد التقنيات، تشغيل المسرحيين، ثم الالتحام بالجماهير أيًا كان مكانها على أرض جمهورية مصر العربية. (لا أنكر جهود وزارة الثقافة فى إعداد دور مسرحية والأوبرا، خاصة ما يختص بالتقنية، لكننى فى الوقت نفسه لا أسعد بتقنية مسرح ميامى –أظنه باسم فؤاد المهندس ولا ضير، لأن مُجمل تقنيات خشبة المسرح من بروجكتورات وأمشاط للإضاءة وهرُسات إضائية فقيرة فقيرة، بينما الفخامة فى الحَجرات والطرقات!!).

5 – يحوى أى مسرح متقدم مكتبة فنية للعاملين فيه. فالثقافة المسرحية يجب أن تتوفر للعاملين المسرحيين. وليس هذا بكثير على المنوط بهم التخطيط لمسرح مستقبلى رفيع.

6- فى مسارح الثقافة الجماهيرية فى ألمانيا (ولا عيب أن نتشبه بهم أو نقلدهم) هناك فى الريف الألمانى، وفى مسارحه ما يسمى بـ (النادى الفنى) حيث تُعقد الندوات تحليلا للعروض، وإيضاحا لجماهير النظارة، ونشرًا للفكر المسرحى السليم.

7 – فى المسارح التى تهتم بالجماهير، يتواجد طبيب عام فى أى عرض مسرحى، لخدمة المتفرجين وأعضاء المسرح على السواء.. مظهر يعكس رقى الفكر المسرحى.

8 – فى العواصم نعثر على ما أسموه (أوتوبيس المسرح). قامت الفكرة للحصول على أكبر جماهير للعرض المسرحى. ما أحوجنا فى مصر إلى تنفيذ الفكرة الجميلة.. أشرحها فى اختصار .

تتفق إدارة المسرح – ولنأخذ مسرحنا القومى كمثال عافاه الله من محنته – مع شركة النقل العام، وما أكثر هذه الشركات الآن، بعد إصرار شعبنا على زيادة النسل، لتجد (5 سيارات أوتوبيس تصل إلى باب المسرح قبل نهاية العرض بربع ساعة على الأكثر. على كل سيارة لافتة تحدد مسارها.. إلى مصر الجديدة + إلى شبرا + إلى الهرم + إلى مدينة نصر + إلى السيدة زينب. هذه أمثلة من عندياتى، ويمكن للمخططين أن يقترحوا الأفيد والأسلم. إعداد مثل هذه المواصلات، وبثمن التذكرة العادية، يشجع الجماهير على ارتياد المسرح، ويزيد من تعداد الجماهير، ويمنح الجمهور اطمئنانا لعودته من السهرة المسرحية. لماذا لا نُطبق ما يحدث فى المسرح الأوربى، تفاديا لأزمة المواصلات الخانقة فى بلدنا؟

9- فى نظام العمل المسرحى.. حدد قانون النظم المسرحية فى كل مسارح أوربا، غربية وشرقية كانت، حكومية وأهلية، قواعد منظمة للعمل المسرحى. قيادة موحدة من كبار الفنانين (المدير الفنى + كبير المخرجين + المدير المالى) تُنفذ اللجنة الخطة المسرحية بالدقة والامتياز، قاضية على التُرهات، مُعلنة عن اشتراكات الجماهير للعروض المسرحية جميعها بنصف الثمن، مُشددة على نظام بدء المسرحيات وتواريخ انتهائها. لا مجال للمد أو اللعب بأقدار الفنانين بقرار إدارى أو فوقى. هنا يسير كل مسرح وفق خطة معتمدة ثابتة لا تعصف بها قرارات فردية أو فجائية خائبة.

10 – سبق وذكرت، المسرح عمل جماعى. مهما تكن سلطات المخرج المسئول عن العرض. لكن التدريبات الأخيرة لعدة أيام يحضرها كل مخرجى هذا المسرح مع مخرجه. يتبادلون الآراء، لاختيار الأحسن والأرقى، مقترحين تبديلا هنا أو هناك، دون افتئات على المخرج. والهدف الراقى.. هو ظهور العرض فى أكمل صورة. إذن كل مخرج فى مسرحيته يتعاون مع زملائه فى الرأى العلمى والمشورة الفنية الصادقة، بعيدا عن الأثرة، وبعيدا بعيدا عن الغيرة والأنانية العمياء. وأليس المسرح عملا جماعيا؟

11 – فى مقال سابق لى تحدثت عن حماية المبانى المسرحية من الحرائق التى حدثت عند غيرنا عبر آلاف السنين. ومن المؤكد أن المسئولين الرسميين يُعدون الآن العدة لتفادى الحريق وتبعاته. ومع ذلك فإن الاستئناس بفرقة للحريق فى كواليس كل مسرح – حكومى على الأقل – بمهمات شديدة الدقة –تحددها قوانين ونظم العمل المسرحى هى خير ألف مرة من صفارات الإنذار ووسائل التقنية الأوتوماتيكية التى تتعطل بين الحين والحين، أو يعلوها التراب أو الصدأ فتظل صامته خرساء.

12 – نظم تشغيل الفنانين. مرة ثالثة.. الجماعية هى التى تحكم العمل المسرحى المهنى. منذ أول جلسة تدريب على المسرحية، يحضر كل الجهاز المشترك من التلقين إلى مسئولى الديكور + الأزياء + الإضاءة + الإكسسوار + المهمات المسرحية الأخرى كالمكياج ومُشغل. الموسيقى المصاحبة ولا أقول التصويرية لخطأ المصطلح. هذا الجهد الفنى المتقدم يوما بعد يوم.. هل نجده فى أى مسرح حكومى أو أهلى؟ دعونا نصطدم بالصراحة فى القول، طالما هدفنا هو الإصلاح فى كل دقائق الأمور المسرحية.

13 - تنظيم الزملاء عُمال المسرح المخلص لجماهيره. وقانون المسرح الأوربى يضع فقراته ومواده –تخطيطا –فى خدمة هؤلاء العمال. يوفر لهم بنودا تُخصص فريقا منهم لتغيير المناظر المسرحية، وعددا آخر لتثبيت هذه المناظر على خشبة المسرح، وفريقا ثالثا للإضاءة المسرحية وتسجيلها وتنفيذها، ثم فريقا رابعا للأزياء، وخامسا لإعداد الإكسسوارات ثم وضعها على خشبة المسرح، وسادسا لإحضار حيوانات قد يتطلب ظهورها فى عرض مسرحى، وسابعا لإعداد الأدوار الصامتة –الكومبارس وتحديد أوقات ظهورهم وعملهم أو أصواتهم إذا كانوا يعملون من خلف خشبة المسرح.

مثل هذه المهمات –التى تبدو منفصلة عن بعضها البعض وهى منفصلة فعلاً إعدادًا وتنفيذًا هى الحلقات الذهبية التى تتجمع فى لحظات أى عرض مسرحى لتشير بتكامل فنى دقيق، ومتماسك، ومؤثر فى النهاية، تأثيرا يُضيف فلسفة الجماليات على خشبة المسرح.

14 - مثل هذا القانون المسرحى، المُنظم لكل أعمال المسرح والعاملين فيه، يحدد لكل عمله، وحدوده، وفى قدر كبير من الشرعية والاحترام. ويُحجم فى الوقت نفسه مطامع المغرورين وأصحاب الأنا المتضخمة اللعينة، والأهم أنه يضيف جلسة تدريب منضبطة، وعرضا مسرحيا جماعيا دقيقا، ينقل به المسرح أهدافه من العمل المسرحى فى احترام شديد.

15 – عندما تبدأ الخطوة الأولى، وأعنى بها التخطيط المُدقق، كل لحظة بحسابها، يأتى التنفيذ سلسًا بلا منغصات أو مُعوقات. وعندما تكون الصورة جمالية، وصادقة، ورائعة تحمل هموم المشاهدين، فساعتها سنصل إلى الفكر المسرحى الناضج، الذى نقدمه مستبشرين بثقافة عريضة وناجحة ومؤثرة. ومن خلال ليلة عرض مسرحى صادق تلتهب فيه الأفئدة المخلصة التواقة إلى نجاح المهمة المسرحية وإيصالها إلى الجماهير سواء فى مصر أو فى الإقليم أو النجع سنحس كلنا بقيمة الفن المسرحى، والتفانى إخلاصا وحُبا فى ممارسته وإذكاء روح الجماعة والوطنية. وساعتها أيضا سوف ننبذ كل السفهاء الذين كسبوا حراما من المسرح ومن الفن، وحُق عليهم اليوم أن تُقفل على زنازينهم أبواب السجون، ذلك لأنهم لم يشعروا يوما بقيم الفن الجميل الصافى الخالى من الابتزاز.

د. كمال الدين عيد

• فرقة المولوية للإنشاد بقيادة عامر التونى تقيم حفلاً خاصا خلال الأسبوع الأول من ديسمبر المقبل بالساقية.



● للضوء قدرة على اختزال العلامات المتكررة والمتشابهة والمتقاربة على المسرح، وذلك إما بالتركيز على علامة معينة أو بإضعاف الإضاءة على بقية العلامات الأخرى.

مسرح ما بعد الحداثة..

مسرح مؤلف أم مسرح مخرج؟ (4)

النص الدرامى. لم يعد إذن نتاجاً أو أثراً وإنما ورشة. مواد مفتوحة قابلة للتغيير (هذا يذكرنا بالكوميديا دى لارتى). لكن مع هذا لم تنف أريان منوشيكن النص الجاهز. (تماماً كأرطو)، بل تعاملت مع فريقها فى «مسرح الشمس» فى تنفيذ أعمال كلاسيكية لشكسبير وموليير، وانطلقت من بعض النصوص غير المسرحية لتمسرحها، ولكن ما اختارته من أعمال «أخضعته» لإسقاطات راهنية، اجتماعية وسياسية. (تماماً كما فعل أرطو ويفعل بيتر بروك وبوب ولسون وكما فعلت آيضا «هبيننع تيمر» و«الأوبن ثيتر» فى أمريكا. وفى ذلك، كما سبق وقلنا، تحويل دلالات النص القديمة الخاصة بالكاتب وبنواياه، إلى دلالات ترتبط بموقف سياسى أو فكرى أو إنسانى، وهذا يدل على أن معظم الذين تعاملوا كمخرجين يشككون فى قدرة النص على النطق وحده باسم العرض لجأوا إلى قراءة النص قراءة خاصة عبر «الانزياح»، انزياح المعنى والدلالة من وجهة إلى وجهة. فما بعد النص نص آخر. وكل نص له ما بعده.

حاولنا على امتداد ورقتنا رصد الممهدات الأساسية التى هزت عرش النص، وشككت فيه، والتى قامت على أيدى المخرجين، باعتبار أن الثورات الأساسية التى أصابت موقع النص ودوره فى العرض، هى ثورات مخرجين، ويمكن القول من باب التساؤل: هل نجحت التنظيرات والممارسات الإخراجية فى تجاوز ما نسميه «الحداثة» على ما بعد الحداثة؟ بحيث يكون النص من ارث الحداثة، والتجارب التى هددته من تباشير ما بعد الحداثة؟ من الصعب الحسم فى اتجاه دون آخر، ولكن يمكن القول أنه إذا كان النص الحديث مع كبار الكتاب يشكل نوعاً من حداثة أولى، فإن الإخراج، بمدارسه ومفاهيمه يشكل الحداثة الثانية، وبمعنى أن النص الذى بقى صامداً حتى سبعينيات القرن الماضى، برغم كل الاهتزازات التى مر بها، والدليل أنه وبرغم كل الطروحات والممارسات «المتطرفة» فإن الأبحاث من كوبو إلى غريك إلى أرطو وغروتوفسكى وبرشت وحتى مسرح الشمس لم «تخترع» مسرحاً بلا نص. إذن، هل تجددت حداثة النص عبر النظريات الجديدة، أم أن مسار تلك الورش والممارسات شدت الإخراج أكثر إلى البقاء ضمن جدران الحداثة. ونظن أن حداثة القرن العشرين التى كانت حداثة اليوتوبيات والأيديولوجيات وتصارع المفاهيم والنظريات لم تكن لتنفصل عن جهود الثورات الإخراجية (والكتابية: بيكيت، يونسكو، وقبلهما جارى، ومن ثم جورج شحادة وصولاً إلى برشت وهايز مولر)، فإن المخرج الذى انتزع السيادة من الكاتب، من ضمن هذه الحداثة. بل أكثر: بدا أن المخرج عموماً، وأياً كان جنوحه نحو «إلغاء» هيمنة النص، لصالح الرؤيا الإخراجية أو أدوات العرض، إنما يستمد قوته من النص موضع التساؤل. جدلية استمرت قرابة قرن، وترافقت، وتعاضدت، وتناكرت، وإذا كان الإخراج منفتحاً على العلوم والتنقيات والتكنولوجيا والأفكار سجل خطوات متقدمة، إلا أنه لم يتقدم وحده، بل ألحق النص به. من هنا يبدو الخروج على النص، وتدميره، وتحطيمه، يخدم الرؤيا الإخراجية لكن أيضاً النص الذى يبرهن عن قوته وثباته. من هنا يبرز السؤال الكبير من سيغلب النص أم الإخراج، فى ما يسمى ما بعد الحداثة؟

إذا عدنا إلى السنوات العشر الأخير، نجد أن الممهدات التى حددت النص، وفتحت مغاليقه، وأنزلته عن عرشه وهى موجودة منذ بدايات القرن الماضى، أصابت أيضاً الإخراج... وتالياً الممثل. فبم يخرج المخرج إذا افتقد المادة النصية أكانت نصاً مكتملاً أم ورشة جماعية، أو حتى شذرات ذرائعية؟ نقول ذلك لأن المسرح الغربى، فى العقد الأخير، فقدت فيه المسرحة استقلاليتها، وتشوشت الأدوار، وانقلبت الموازين. وإذا كنا نعتبر أن الضربة الأساسية التى وجهت للنص وللإخراج (المعهودين) جاءت من تجربة «مسرح الشمس» ومن ثم تجارب أمريكية طليعية وبعض الكبار كبوب ويلسون، فلأن هذه الاتجاهات أصابت أيضاً الحداثة نفسها، والتى تميزت بصراع النظريات. فهذه الأخيرة بدت شبه منتهية، ليعلن عصرها بعد النظريات فهل هو عصر ما بعد الحداثة، ونظن أن هذا أدى إلى مجمل تداعيات وظواهر تتطور وتتفاقم عندنا منذ أكثر من عقد، ووصلت إلى أوجها فى مهرجان (أفينيون الأخير تغييب النص. فكأن ما بعد الحداثة تتمظهر فى هدم مدماك المسرح: النص. ولكن إذا غاب النص فماذا يفعل الإخراج؟

ولتوضيح هذه المسألة: نعود إلى عشرات الأعمال المسرحية الأجنبية والعربية التى قدمت فى بعض المهرجانات العربية، والمسارح العربية، والمسارح، لنجد:

1- استمرار الصيغ القديمة فى التعامل مع النص، وكذلك استمرار دور المخرج، لكن هذا افتقد إلى حد كبير ما يمكن أن نسميه «الدرامية» لينتصر العرض، الإبهارى.

2- تراجع سطوة النظريات. أفلت فى السبعينيات مع مسرح الشمس واستمرت عندنا (البرشتية، المسرح الفقير، مسرح القسوة، المسرح التسجيلى (بيتر فايس)، ولم تعمر أكثر من عقدين) يتوازى معها، تساقط الأيديولوجيات وكثير من النظريات السياسية والفكرية والأدبية. واعتقدنا أن المسرح تحرر من ربق القوانين والمانغستوات الجاهزة. لكن، ومن خلال ما شهدنا، بدا أن ذلك أفقر المسرح، بدلاً من أن يغنيه ويغذيه. واليوم، سواء فى الغرب أو عندنا، نعيش زمن ما بعد النظريات والمدارس...

3- تراجع حضور الكتاب، إذ إن المخرجين ارتجلوا أنفسهم لهذا الدور، ومنهم من ارتجل نفسه سينوغرافياً.

4- طغيان الاستعراض (رقص، غناء، أزياء، إضاءة، ماكياج) على سائر عناصر المسرح، بحيث تظن أن مخرج هذا المسرح هو مصمم الرقص، ومخرج تلك المسرحية مصمم الديكور.

5- تفتيت النص (من قبل المخرجين) وتحويله أحياناً مجرد جمل أو يافطات أو إشارات لمناخات العرض. وإذا كان بعض الأعمال نجح فى التعويض عن النص بدراما جديدة إلهام ناصر فى جيب سرى، أو كفؤاد نعيم فى «الحلبة»، أو كبعض أعمال «مسرح الصوارى» البحرينى، أو كأعمال محمد إدريس «يعيش شكسبير» أو «راجل ومرا»... فإن الاتجاه فى هذا المنحى غلب النواحى العرضية على الدرامية.

6- استخدام الاحتفاليات والطقوس الشعبية والدينية والفولكلورية والموروثات استخداماً مباشراً، وبكثرة، أدى إلى فقدان النص وكذلك الإخراج.

7- تقديم أعمال كثيرة بلا نصوص، يعوض عنها الرقص (باليه أو حديث)، أو التمثيل الصامت، أو الباتوميم، أو السينوغرافيا المضخمة، جعل هذه الأعمال على جماليات بعضها وقوة بعضها الآخر، من دون المخرج الذى نعرفه. ذلك أن غياب النص وتكديس العناصر الحركية والتعبيرية والجمالية يضع الممثل نفسه فى دائرة «الشك». أو دائرة الغياب. ذلك أنه عندما يضعف المخرج، من يخرج أو من يكتب أو من يمثل، بقدر ما يصير: من ينجز أعمالاً تنتمى إلى نوع جديد، قد تسميه مسرحاً وقد لا تسميه مسرحاً وقد لا تسميه. ففى غياب العناصر الأساسية الثلاثة: النص المخرج الممثل، يغيب جوهر العمل المسرحى، ومن تابع وقائع الأزمة التى عصفت فى مهرجان افينيون الأخير يستخلص أن الانتقادات التى وجهت لمعظم العروض تكمن فى «غياب النص» والعنف المجانى المعبر عنه بالصورة العنيفة.

بول شاؤول - لبنان

من أوراق الدورة السابعة عشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى



الكمبوشة



د. أبو الحسن سلام

باب المسرح الليبى

كان المجراب ولا يزال هو الباب الذى دخلت منه رياح المسرح دراسة وتدريسا وعلما يتوج الإبداع فيصقل الموهبة بالعلم ويؤكد الكم بالكيف، ويعمق التجربة المسرحية كتابة بما ألف من نصوص مسرحية وبما أخرج من عروض، وما ينشر من الثقافة المسرحية بما أصدر من دراسات فى المسرح أو يصون ذاكرة المسرح الليبى بما سجل وأرخ، ويوسع من إحاطة المسرحيين الليبيين الموهوبين بالعلوم المتصلة بالإنتاج المسرحى (نصوصا وعروضا) بالرجوع إلى المصادر والمنابع النفسية والاجتماعية والفلسفية والأنثربولوجية والتاريخية والتراثية والاقتصادية والسياسية.

ولأن رجلا له مثل هذا الدور المركب فى مجال من المجالات الإبداعية والإدارية فى التأسيس المعرفى والمؤسساتى مستبقا غيره من المهتمين بالشأن المسرحى، لينقل فن المسرح فى أرض ثقافة بكر، من مرحلة الهواية إلى مرحلة الاحتراف، ومن مرحلة التلقائية إلى مرحلة الصقل، والتدريب والتجريب، من الضرورة بمكان أن يسمو إلى مصاف الريادة.

ولهذا كله فقد بادرت كلية الآداب بجامعة الإسكندرية برعاية عميدها الدكتور أشرف فراج بإقامة ندوة احتفالية بهذا الفنان العالم تكريما لدوره الريادى من ناحية وللانتفاع بخبراته المؤسساتية فى المجال الثقافى بعامة وفى مجال فنون المسرح وعلومه بخاصة، ولهذا شارك قسم المسرح بالكلية فى فعاليات تلك الندوة، التى تفرعت فيها محاور النقاش الفنى والعلمى مواكبة لتساؤلات طلاب علوم المسرح وأساتذته حول طبيعة العروض التى تقدمها الفرق المسرحية الليبية التى وصلت إلى إحدى عشرة فرقة رسمية أو أهلية انتشرت فى الشعبيات (المحافظات) الليبية سواء فى طرابلس الغرب أو فى بنغازى أو فى البيضا، ومن المعلومات التى لم تكن جديدة علينا تماما أن جهود الرائد المسرحى المصرى زكى طليمات ومخططاته المنهجية كانت سببا رئيسيا فى نجاح الجماهيرية الليبية فى إنشاء معهد الفنون والموسيقى (معهد التمثيل) بطرابلس، غير أن الجديد هو أن تلبية الرائد المسرحى زكى طليمات للقدوم إلى ليبيا لتأسيس ذلك المعهد جاءت بدون قيد أو شرط وبدون اهتمام بالمقابل المادى لحضوره من الكويت التى انتهى فيها من تأسيس معهد التمثيل، وهكذا تضافرت جهود ريادية حقيقية مصرية ليبية متمثلة فى زكى طليمات وكمال عيد من مصر وعبد الحميد المجراب ومساعديه من ليبيا لإنشاء حركة مسرحية ليبية وضع أساسها طليمات وواصل كمال عيد والمجراب رعايتها وتنميتها، حيث تطورت الدراسة المسرحية واتسعت مساحة العالمية والمصرية، وكان من ثمارها ظهور كتابة مسرحية ليبية للمجراب نفسه ولأحمد إبراهيم الفقى ولغيرهما، وتلك جهود جديرة بالتكريم بأن تسجل فى تاريخ المسرح العربى وتتداول فى الأوساط الأكاديمية.

● الكاتب المسرحى حاتم حافظ أنتهى من كتابة نص «الجبل» المعد عن رواية ليلة القدر للروائى المغربى الطاهر بن جلون.



• العرض (الصورة) فى المسرح المعاصر يأخذ أشكالاً متنوعة جدا، من خلال الاستخدامات التقنية الحديثة، التى لها القدرة على توصيل علامات تنتمى إلى مختلف عناصر العرض المسرحى.

خريطة التجريب المصرى من توفيق الحكيم إلى وليد عونى



الكتاب: مغامرة المسرح
المؤلف: د. أسامة أبو طالب
الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

التجريب فى المسرح، هل له ملامح محددة أو قسمات تشير إلى انتماء ما لمفهوم ما؟ وما هو المنهج فى هذا التجريب؟ وما هى أدواته..؟.. إلخ، كل هذه الأسئلة وغيرها تُطرح، ثم تهدأ، ثم تشتعل مرة أخرى مع قدوم مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى كل عام.

ورغم تأكد المهرجان ورسوخه وثباته، باعتباره طقسًا سنويًا تستعد له القاهرة كل عام، واحتفالاً معاودًا لا يخلف مواقيته ولا يتراجع فى عطاياه؛ فإن مصطلحه الأساسى الحامل لا سمه لا يزال على نفس الدرجة، لا نقول من الغموض، بل من إمكانية وقابلية الطرح وتعدد زوايا العطاء، بما يدحض أية محاولات تنظيرية يقوم بها هواة التعريفات الجامعة المانعة المريدة لكسل العقول وتثبيت ذاكرة الترديد الأجوف الذى لا يرتكن إلى أرضية ثابتة فى معرفتها. ذلك لأن سعيهم نحو "حصر التجريب ومحاصرته وسجنه" سوف يظل دائم الفشل، أما ما هو ممكن ومتاح فهو ما يقع فى دائرة الفعل، أى التجليات، والتجليات وحدها بمعنى "العرض"، حينما يثبت انتماءه للتقاليد، ويؤكد قفزته عليها فى الوقت نفسه بتجليه طازجًا ومدهشًا، بينما لا تزال ملامحه تشى بالعائلة أو القبيلة وبالجنس والأصل، وكأن تهجينًا جديدًا أو دمًا آخر قد داخله كى يثبت له الأبوة والنسب الشرعى، رغم "سحنته" المستجدة، كنتيجة لـ "تغيير عضوى" أسفر عن تغيير آخر (ظاهرى وباطنى)، كذلك التجريب، وليس "مخادعة التجريب" أو خديعته، وانتحاله العابر على سطح العرض، وما يحفل به من سرقات وصباغة الأسطح بالألوان المبهرة.



قضية التجريب

من هذا المنطلق يتعرض د. أسامة أبو طالب لقضية التجريب فى كتابه "مغامرة المسرح"، وقد قسمة إلى قسمين، الأول التجريب فى النص، والثانى التجريب فى العرض. موضحًا فى القسم الأول الشروط الأساسية والتى لا بد وأن تتوافر فى أية كتابة درامية لتكون "تجريبًا"، منها أن ينطلق الكاتب من على أرض إبداع تقليدية أصبح له فيها إنجازه المعترف به وفق نماذجها وقوانينها الثابتة المعروفة، وبما يثبت معرفته والواعية والأكيدة بتقاليد الأداء فيها؛ حيث لا يكفى لهذه المعرفة أن تكون مجرد تشدق نظرى أو ادعاء بخوض خبرة قديمة ليس لديه ما يثبتها كجواز مرور شرعى إلى حقول التجريب فى النص.



خريطة التجريب

ويرصد د. أسامة أبو طالب خريطة التجريب فى حقول النص المسرحى المصرى بادئًا بتوفيق الحكيم فى معالجته لـ (أوديب) ومحاولته تحقيق نظريته المسماة بـ "التعادلية"، مشيرًا إلى أن لهذا التجريب تنويعاته ومستوياته، حيث لا يشترط أن يقتصر على التعامل مع "العمارة الدرامية" وحدها أو مجرد البنية.. والتى يسمونها خطأ بالشكل - احتذاءً بما فعل اليونانيون والرومان وشكسبير وشعراء المسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر، ثم تشيكوف وبيرانديللو والعبثيون وبريخت، حين لعبوا على ساحتها فطوروها بالكتابة الجديدة، مؤكدًا أن هناك وجهًا آخر للتجريب فى "عالم المعنى" حين يقصد به أن يصبح "معارضة" لمسرحية ما مرة، ومرة أخرى "استلهاماً" لنص.

إخفاق باكثير

وينتقل د. أسامة أبو طالب بعد ذلك إلى على أحمد باكثير، مؤكدًا أنه حاول مثلما حاول الحكيم مع نفس تيمة "أوديب" أن يدخل التراجيديا اليونانية قسرًا إلى حظيرة الدين الإسلامى، أو يخضعها لخطابه وقوانينه، لكنه فشل، محطمًا عمله على صخرتها حين مس مكونات الأسطورة وأفرغها من محتوياتها الأساسية وحكمتها التى لا تنهض بدونها، وإن كان قد نجح - رغم تلك النتيجة فى إثبات صفة التجريب لنفسه ككاتب يلعب فى حقول النص عن معرفة وعلم.

أما التجريب المصرى الثالث فى حقول النص فهو "ألفريد فرج"، كما يقول المؤلف، وذلك استنادًا إلى بحثه - ألفريد - المسبق فى أرض الموروث الشعبى وحرثه له حرثًا مغايرًا لحرث الحكيم فى "شهرزاد"، لأن ألفريد فرج لعب مع "ألف ليلة وليلة" مستخرجًا منها كنوز الحكمة الشعبية فى شكل مسرحى جديد على الدراما العربية، ليس هذا فحسب، بل وعلى مستوى المعنى أيضًا، حين قام بتحميلها همومًا شعبية محايثة، وحلولاً سياسية واجتماعية فرضها فكر الفترة وحاجة الوطن، وظن المصلحون فى جدواها وفاعليتها آنذاك، علاوة على وعيه الكامل بأنه "يجرب"، وترقبه الحاد، ومعه الحركة المسرحية -وقتها - لنتائج التجربة الجديدة غير التقليدية وغير المسبوقة على مسارحنا آنذاك.





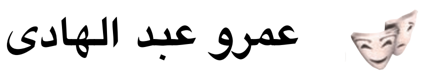
تجريبيون مصريون

كما يثبت المؤلف أيضا لتجربة "الفرافير" ليوسف إدريس سبقها إلى تحقيق تجسيد عملى أو تحقيق لحلم "قالبنا المسرحى"، بحيث يبقى لهذه المحاولة ريادتها التاريخية وطموحها لتقديم ذلك البيان العملى والقابل للمناقشة حتى الآن.

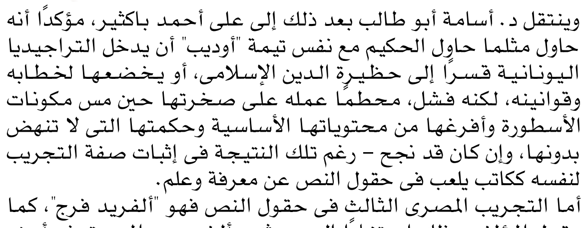
ويقول: "إنه بقى تجريبيان آخران يجب الإشارة إليهما، أولهما عبد المنعم سليم الذى سار على درب العبث ومارسه بإخلاص فى مسرحياته، والثانى هو شوقى عبد الحكيم فى طرحه للموروث الشعبى طرحًا دراميًا جديدًا، وإن كان قد اتسم غالبه بالتجريد والذهنية، لكنه اقتحم به عالمًا خبيئًا، ممنوعًا على المناقشة أو حتى التأمل، من المحرمات والطلاسم المصرية الكامنة فى الموروث الشعبى بمسلماته التاريخية المعتقة عن القدر والمكتوب".

ويذكر د. أسامة أبو طالب صلاح عبد الصبور وتجربته مؤكدًا أن من حقه أن يتصدر القائمة ويتوجها؛ ليس من أجل إنجازاته فى الشعر الدرامى وحده؛ بل وعلى صعيد البنية المسرحية التى أثرى تجربتها أيضًا، رغم رحيله المبكر، معتبرًا أن "مأساة الحلاج" محاولة واضحة محددة القصد والمعالم على غرار ما فعل ت. س إليوت مع شخصية توماس بيكيت فى جعل القديس بطلاً تراجيديًا، على خلاف القاعدة اليونانية، وتجريب هذا التطبيق على أرض إسلامية أبت فيها الدراما أو التراجيديا - بالتحديد - أن تستسلم لمحاولات الحكيم وباكثير من قبل، لكنها أصبحت طيعة لينة وطازجة على يد الشاعر المصرى العبقرى الذى لم يكتف بنقلها إلى هموم متصوف مسلم، بل وطور من هذه الهموم ورقَّاها بشكل لا يصمد أمامه أى رفض، حتى حولها إلى نضال تبدو معه تجربة إليوت/ الأصل فقيرة فى دراميتها، رغم عظمتها الشعرية التى لا تنكر.

وينتقل المؤلف إلى القسم الثانى من الكتاب والذى عنونه بـ "المغامرة فى حقول العرض" مؤكدًا على أنه ليس من الطبيعى أن يغامر الكاتب المصرى وحده باللعب والتجريب فى النص دون وجود مخرج معه. وطبق المؤلف التجريب فى حقول العرض المسرحى المصرى على نماذج مختارة منها عرض وليد عونى "سقوط إيكاروس"، و "سفر المطرودين"، و"جلسة سرية"، وغيرها من العروض، موضحًا عناصر التجريب فيها ومتناولاً هذه العروض بالنقد والتحليل، مختتمًا كتابه بعرض لكتاب: "المسرح التجريبى من ستانسلافسكى إلى اليوم".



عمرو عبد الهادى



أربعون نصًا مسرحيًا فى جزمة مليئة بالأحداث





الكتاب: جزمة واحدة مليئة بالأحداث "أرجوك ما تتحركش"
المؤلف: باسم شرف
الناشر: دار ميريت

مليئة هى الحياة بتفاصيل كثيرة، تبدو للوهلة الأولى عادية وبسيطة ولكن بالتركيز فى هذه التفاصيل اليومية تجدها تحمل دلالات اجتماعية وإنسانية وفكرية ذات مغزى خطير، هذه التفاصيل اليومية التى تحدث فى حجرة النوم والشارع والعمل والمواصلات والمسرح أمسك بها المؤلف الشاب باسم شرف، ليقدمها لنا فى مجموعته المسرحية (جزمة واحدة مليئة بالأحداث) والتى أصدرتها دار نشر ميريت ضمن سلسلة تجليات أدبية.

تضم هذه المجموعة " "40 نصًا مسرحيًا يتراوح حجمها بين نص يحتوى على جملة واحدة فقط، وآخر يصل إلى ثلاث صفحات، وربما تكون هذه هى المرة الأولى التى تنشر فى مصر مثل هذه النصوص القصيرة التى انتشرت مؤخرًا فى أوربا وأمريكا، وقد أصدرت جريدة "مسرحنا" بعضًا من نصوص العشرة دقائق فى أعداد سابقة، وقد يختلف الكثيرون مع هذا الشكل باعتباره مجرد مجموعة مشاهد قصيرة منفصلة، ولكن بعيدًا عن هذا الخلاف الذى لا طائل من ورائه فإن هذه النصوص/ المشاهد المسرحية المنفصلة التى تختلف وتتنوع شخصياتها وأماكن حدوثها ترتبط ارتباطًا وثيقًا فى تلك الرغبة الشديدة لدى شخصياتها فى البوح ومواجهة النفس والآخرين بكل تلك المتناقضات التى تغمرنا من الداخل وتحيط بنا من الخارج.

تشعر مع كل نص/ مشهد داخل هذه المجموعة بأن المؤلف قد أمسك بعدسة محدبة ليركز الضوء -وبشدة -على تفصيلة معينة من تفاصيل حياتنا اليومية مستخدمًا نفس الألفاظ والجمل التى نستخدمها فى حياتنا اليومية ونتعرض لها فى كل يوم ليضع المتلقى فى حالة إعادة قراءة لتفاصيل حياته هو نفسه بل وطارحًا على الجميع السؤال الأهم وهو: أين نحن وكيف نكون وإلى أين نتجه؟!.



وبهذا الشكل وبهذه التقنية فى الكتابة المسرحية يهدم المؤلف البناء الدرامى الأرسطى (تمهيد - ذروة - نهاية) فهذا المنحنى الطبيعى للأشياء لم يعد صالحًا لهذا الزمن غير الطبيعى الذى تتداخل بل وتتشابك فيه كل منحنيات الحياة.

أما عن الصراع داخل هذه المجموعة المسرحية فهى تحمل بين طياتها الصراع الأهم فى هذا الزمن وهو الصراع والتناقض الذى يكمن داخل النفس البشرية ويعصرها من الداخل، أما شخصيات هذه النصوص/ المشاهد فهى "نحن" مجردة من أية ملامح أو هوية، فقط تشعر معها بالتناقض والاغتراب والعلاقات الغريبة التى تحكمها حيث يعيش كل إنسان فى هذا العصر فى جزيرة منعزلة عن الآخر برغم الزحمة البشرية فى كل مكان. والسؤال الذى أطرحه من خلال هذا العمل الأدبى التجريبى هو: هل يعقل أن نقدم فى القرن الواحد والعشرين المنتج الأدبى المسرحى وكذلك العرض المسرحى بنفس الشكل الذى كان يقدم به فى بدايات المسرح أو بالشكل الذى قُدّم به خلال المائة سنة الماضية، مع كل هذه المتغيرات التى طرأت على كافة المستويات الفكرية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية والتى أعادت تشكيل فكر وذوق المتلقى.

إذا كنت أدافع عن هذا النص المسرحى أو هذه المجموعة المسرحية فأنا أدافع عن المسرح الذى يجب أن يتطور ويتواكب مع كل أنواع الميديا التى تلاحق الناس فى كل مكان وتسحبهم نحوها، أدافع عن التجريب الحقيقى وعن حرية المجرب طالما يقف على أرض ثابتة وينطلق من مفاهيم واضحة ويحقق نتائج مبهرة وممتعة وعندنا آخر أنواع الكتابة الشعرية التى انتشرت مؤخرًا وهى (قصيدة الومضة).



مهدى محمد مهدى

• المخرج المسرحى هانى عفيفى يستعد لتقديم عرض مسرحى جديد لفرقة مسرح الشباب.

فتوح نشاطى ومدام بوفارى

ترك عمله ليحترف التمثيل فى مسرح رمسيس ويترجم المسرحيات العالمية

قررت لجنة ترقية التمثيل العربى، إرسال بعثة إلى الخارج مكونة من أربعة أعضاء لدراسة التمثيل والديكور والإخراج المسرحى. قرأ فتوح نشاطى القرار فى الصحف. سارع بإرسال خطاب إلى خليل مطران. لم يمض يومان حتى استدعاه، وطلب تزويده ببعض المعلومات عن حياته ممثلا وأديبا ومترجما.

وفى هذه الفترة قدم إلى مصر بدعوة من اللجنة العليا لترقية التمثيل العربى مسيو إميل فابر مدير الكوميدى فرانسيز السابق، والمؤلف المسرحى الكبير، فإذا بمطران يستدعيه على عجل، ليضع نفسه تحت تصرف مسيو فابر.

مر شهر وهو يحلم بالسفر، وإذا بصديقه الكاتب المسرحى محمد خورشيد ينبئه بأن اسمه واسم سراج منير لم يدرجا بكشوف البعثة. توجها إلى خليل مطران، فأخبرهما بأن اللجنة العليا رشحتهما فى شبه إجماع، بيد أن ثمة عضوا قوى الشكيمة رفض هذا الترشيح. وهو طه حسين الذى يكاد يعادل وحده لجنة بأسرها. فإن شاءا حلا عمليا لمشكلتهما فليعرضا عليه شكواهما.

طلبا من مطران أن يتفضل بتحديد الموعد. وفى اليوم التالى جلسا بحضرة العميد فى حجرة الاستقبال بمنزله فى شارع البارودى بالزمالك. وكان موقفا عصيبا. طالعتهما الجهامة بوضوح على وجهه الصارم وطلب لهما القهوة بصوت لم يتوسما فى نبراته خيرا.

فجأة بادرهما بهجوم خاطف رجف له قلباهما. فاللجنة قد أقرت بعثة مكونة من شبان مثقفين، وهما ممثلان لا يحملان شهادات ولا ثقافة وليس على دراية باللغات.

وجم سراج منير، ثم التقط أنفاسه وتحدث بلهجة هادئة عن دراسته للطب على مدى ثلاث سنوات، وأسهب فى إتقانه اللغة الألمانية كأحد أبنائها، وأنه لم يستمر فى دراسة الطب لعشقه للتمثيل، وانضم إلى فرقة "أوفا" للأفلام العالمية.

فأطرق الدكتور طه برهة، ثم سأل فتوح، فأجابه على الفور، وقد أزال ما سمعه كل أثر للاستحياء والرهبة فى نفسه. قال إنه كان الأول فى جميع مراحل دراسته بمدارس الفرير وما أن أتم دراسته الابتدائية حتى التحق بمدرسة الليسية، وبقى بها عامين، ثم عبست له الدنيا فالتحق بعدة وظائف، لكنه كان يتطلع دائما إلى المسرح، فانتهز كل فرصة أتيحت له، ومثل فى النوادى الفنية بين مصرية وأجنبية، وعمل على تثقيف نفسه بقراءة الأدب والمسرح والشعر، ثم استقال من مصرف الكريدى ليونيه واحترف التمثيل بمسرح رمسيس.

كما ترجم طائفة كبيرة من المسرحيات العالمية، وآخر ما ترجم عن الفرنسية منذ إنشاء الفرقة القومية رواية: "الجريمة والعقاب" بالاشتراك مع الشاعر إبراهيم ناجى، وعاونه على الانطلاق ما لمسه من إصغائه إليه وهو يتحدث بالفرنسية من معانى الارتياح.

وهنا تحمس لهما العميد، وأخبرهما بأن الملفات خلت من هذه المعلومات، وأنهما يجمعان بين حرفة أهل المهنة والثقافة، ووعدهما خيرا، وسافرت البعثة بعد أسبوع مكونة من فتوح نشاطى وسراج منير وصالح الشيتى ومحمد متولى.



بوفارى

وفى الأسبوع الأول من وصوله إلى باريس زار متحف الشمع، و "قصر السراب الذى يعتبر أسطورة". وشاهد مسرحية: "بيت الدمية" لإبسن، و "الذئاب" ويصور فيها رومان رولان حسب اعتقاده مأساته الخاصة، ويعطينا تبريرا لهروبة من الحرب العالمية ليكون "فوق الأحداث الجارية" وفق كلمته المشهورة تأكيدا لمقته للحرب عامة، وإعلانا لاستنكاره للويلات التى تجرها الحروب على الشعوب، سواء منها المنتصر أو المهزوم.

وقرأ فتوح مقالا للناقد بير بريسون يذكر فيه أن فلوبير التزم الصدق والأمانة فى تصويره للشخصيات، وخاصة شخصية إيما بوفارى التى صور فيها مثالا حيا للمرأة الرومانسية الخيالية، وأنه بذل كل فنه ليكشف النقاب، ويثير الفضول، ويدفع الجماهير إما إلى الاستنكار أو التعاطف مع جميع اللواتى تمثلهن إيما بوفارى فى كل الأزمنة، وفى كل بلاد الريف، سواء اللواتى كن يجهلن أنهن يشبهن إيما بوفارى، واللواتى كن على استعداد للاعتراف بوجوه المشبه.

ويعتقد فتوح أنه إذا كانت إيما بوفارى التى خلقها فلوبير قد أضفت بعض الشهرة على اسم دلفين ديلامار، فإنه يبدو أن إيما بوفارى التى خلقها مسيو جاستون باتى بإخراجه الرائع لا بد أن تضيف الكثير إلى هذه الشهرة، رغم أنه ما زال مصراً على أن الموضوع ليس صالحا للمسرح.

وقرأ مقالا فى جريدة "الفيجارو" لهنرى بيد يرى أن مسيو باتى يزعم أنه اهتم بأن يخلق أولا فعلا خارجيا، وأن يجعل "طبائع الريف" تعيش مرة أخرى تماما فى ذات جو كما يتصور أنه فى إعداده للقصة خلق فعلا داخليا، وأن هذا الفعل الداخلى هو الذى حرص على إبرازه فى إخراجه للمسرحية.

وهذا الاهتمام الشديد بالفعل الداخلى "والذى بحسب اعتقادنا لم يوفق فى خلقه تماما" كان قويا عند مسيو باتى لدرجة أنه لجأ إلى العنصر الذى كان منذ مولد التراجيديا القديمة أكبر وسيلة للتعبير العميق عن الأحداث، وهو الكورس. ففى اللحظة التى يجب فيها على الكورس أن ينشد بمناسبة صعود روح إيما، تضاء المقصورتان الموجودتان فى المقدمة بنعومة وبطء، وتظهر لنا وسط إضاءة توحى بمنتصف النهار، خمسة وجوه لفتيات صغيرات، وهن يبذلن إلى أختهن إيما بسخاء ولطف النصائح والمخاوف وحكمة القدماء أو الرومانسيين أو المعاصرين كما نستطيع تقييمها عام

ولكن حتى لو ارتاحت عيوننا لهذا المنظر، فإن آذاننا لا تستسيغه لأن الأصوات ليست مضبوطة تماما والإلقاء ليس سليما فى بعض الأحيان، وعلى أية حال نحن نعارض تماما الالتجاء إلى مثل هذه المؤثرات.

وفى المشاهد التى كانت تعرض طبائع الريف كما صورها فلوبير، وبحسب المعلومات التاريخية، كان مسيو باتى يحرص على اللجوء إلى مؤثر من هذا النوع، ولكن ذلك يجعله متهما بإحداث تغيير خطير نستطيع أن ننعته بالخيانة.

وهنا نكرر القول إن فلوبير كان لديه فى الواقع نصيب معين من الميول الرومانسية، ولكن هذا لا يهم إطلاقا، لأن القصة التى أرادها قد انتصرت على هذه الميول، ومما لا شك فيه أن نقل القصة على المسرح تحت هذه الأشعة الرومانسية الخادعة يغير من طبيعتها الواقعية أساسا.

ولفت نظر فتوح مقال آخر عن إخراج "مدام بوفارى" للناقد برنار باربى، ومن أهم ما ذكره: "أما عن تتابع اللوحات الحاذقة الجذابة دائما والمذهلة أحيانا، فكلنا يعرف موهبة الاختراع التى يتمتع بها مسيو باتى والتى كثيرا ما وضعت تحت الاختبار، وظهرت مرة أخرى فى الموسم الماضى فى مسرحية نزوات ماريان، كما نعرف أيضا فنه فى الإيحاء واستمالة الجماهير. إن الجميع يتحدثون دائما عن اللوحات بينما هى فى واقع الأمر أقرب ما تكون إلى صور جميلة لا علاقة لها بالنص وتسبب للمشاهد شيئا من الضيق، تماما كما تفعل الصور الفائقة الجمال عندما تتتابع فى انتظام رتيب بين صفحات كتاب.

سراج منير يترك دراسته للطب عشقاً فى التمثيل

فتوح نشاطى

محمد محمود عبد الرازق

لحظة تنوير



أبوالعلا السلامونى

أنقذوا مسرح الهناجر

لا أحد ينكر أن مسرح الهناجر أحد أهم إنجازات وزارة الثقافة فى عهد الفنان فاروق حسنى والذى تولت مسئوليته الأستاذة الدكتورة هدى وصفى منذ بدايته وصنعت له تاريخا مجيدا من الأعمال المسرحية التى سوف يذكرها تاريخ المسرح المصرى بكل فخر واعتزاز. والذى أخشاه بالفعل أن ينتهى مسرح الهناجر إلى ما آل إليه مصير مسرح الأوبرا الذى احترق أو مسرح الجيب الذى اختفى، أو مسرح رمسيس وباقى المسارح التى اندثرت فى العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضى وأصبحت مجرد ذكرى فى تاريخ المسرح المصرى. هذا هو بالفعل ما أخشاه بعد أن صدرت التعليمات التى لا أدرى كيف صدرت حتى الآن لتوقف نشاط هذا المسرح الذى ملأ حياتنا الثقافية بما أنتجه من عروض مسرحية فائقة، بحجة أنه فى حاجة إلى الإصلاح والتجديد.

أى إصلاح هذا وأى تجديد ولم يمض على إنشائه سوى سنوات معدودة، والمدهش فى الأمر أنك إذا ذهبت الآن إلى هذا المسرح الذى كان يمتلئ بالمسرحيين والفنانين من كافة الأجيال ومن هواة وشباب المسرح الذين تربوا وترعرعت تجاربهم الجديدة وتخرجت فيه الفرق المستقلة العديدة التى أصبح لها كيانها الآن فى كل الأنحاء بفضله وبما أعطاهم من الفرص والإمكانات ليثبتوا وجودهم ويبدعوا تجاربهم المسرحية، أقول المدهش فى الأمر أنك سوف تجد هذا المسرح وقد تحول إلى مجرد أطلال بعد أن أصبح نهباً لكل الجهات الموتورة أو الحاقدة أو الشامتة فى هذا المسرح الذى كان بحق عروس المسارح فى مصر. لقد نهبوه وسرقوا كل ما يحتويه من مقاعد وأثاث وأجهزة وأدوات البوفية وحجرات الممثلين، حتى دورات المياه لم تسلم من الهبش والنبش. هذا الذى حدث، يبدو وكأننا فى أعقاب دخول الجيش الأمريكى إلى العراق، حيث أصبح نهبا مستباحا لكل من استطاع إلى ذلك سبيلا، أو ربما يذكرنا هذا بما حدث فى فيلم "زوربا اليونانى" حيث العجائز من النسوة وهن يتخطفن أثاث وحاجيات عجوز منهن توفيت ليس لها من وريث أو نصير، ونسين أن ما حدث قد يحدث لهن حين يحين موعد وفاة كل واحدة منهن.

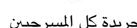
يا سادة إن مسرح الهناجر أمانة فى أعناق كل المسارح وأعناق كل المسرحيين، فاحرصوا عليه وتضافروا من أجله لا من أجل أن تتخطفوه مثل هؤلاء العجائز، ويكفينا ما تخطف من مسارحنا (الأوبرا القديم - السامر - الحكيم) وغيرها مما ضاع منا وتاه واندثر.

تذكروه يا من أصبحتم أصحاب الفرق المستقلة وقد خرجتم من عباءته والغريب أنكم نسيتموه ولم تذكروه بكلمة واحدة فى ندواتكم المصاحبة للمهرجان التجريبى الأخير ولم يكن له فيكم أى خير.

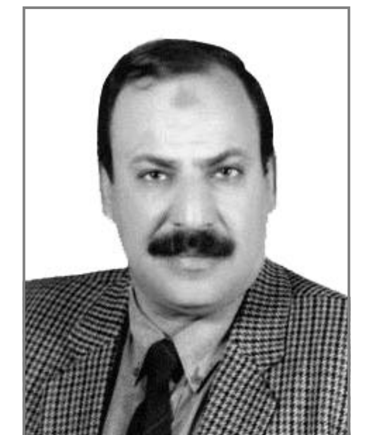
وتحية للدكتورة هدى وصفى التى لم تأل جهدا لإعادة افتتاح هذا المسرح الأسبوع الماضى، وللحق وحدها وبمجهودها الشخصى، رغم كل ما تخطف منه، كان الله فى عونها وجزاها عنه كل خير.

• إن وحدة الدال والمدلول لا تستنفد الفعل الدلالى، لأن الدليل يستمد قيمته - أيضا - مما يحيط به، ثم إن العقل لكى يدل، لا يسلك نهج الربط والاقتران، وإنما نهج التقطيع.





فؤاد عبد الرازق .. السلطان الحائر



يعد فؤاد عبد الرازق من المؤسسين لفرقة المنيا المسرحية منذ عام 1972حتى الآن، وقد شارك بالتمثيل فى عروض (آه يا بلد، ياسين، حكاية عم أحمد الفلاح، وادى الملح، البرواز، طلع النهار) من إخراج عبد الجابر حسن، عصمت حمدى، جمال الخطيب، رأفت الدويرى، كما شارك فى عروض أخرى من إخراج الراجل بهاء الميرغنى، وهى (الملك جلجل) 1998و(ملحمة السراب) 2000 و(لعبة الموت) .2009 ومارس الإخراج فى مهرجان المسرح الجامعى فقدم عرضى (موكب عقربان، صاحب الفضائل).. قام فؤاد عبد الرازق بالتمثيل وساعد فى الإخراج فى عروض (عفاريت مصر الجديدة، الزوبعة، آباء وأبناء) للمخرجين يحيى عبد الفتاح، مصطفى عبد الرحمن، أنور عمران، ضمن نشاط مديرية التربية والتعليم، خلال هذه الفترة شارك أيضًا مع سعيد حامد فى عرض (السلطان الحائر) وقد نال عنه جائزة فى المهرجان الختامى لعروض القصور على المسرح العائم بالقاهرة عام 1999 . اختاره المخرج السينمائى محمد خان فى فيلم (زوجة رجل مهم) وقام بالتمثيل للدراما التليفزيونية من إنتاج القناة السابعة فى حلقات (الحل إيه؟) وقدم فى إذاعة شمال الصعيد 170حلقة من البرامج الدرامية (صور من حياتنا، أقوال وأمثال، نوابغ العرب، رجل وحكاية) من إخراج محمد الحسن، جمال حمدان، حسن البنا مدير الإذاعة. شارك أيضًا مع أحمد البنهاوى، طه عبد الجابر، ناجى الكبير فى عروض الفرقة القومية "بنعشق وطن، المهرجون، إنت حر، ست الملك، الملوك لا يدخلون القرية).


أشرف عتريس

ياسر نبيل.. أفضل مصمم رقص

حصوله على جائزة أفضل مصمم رقص بالمهرجان السادس للشباب المبدع بالمركز الثقافى الفرنسى 2008 لم يكن نتاج الحظ.. بل نتاج رحله بدأها (ياسر نبيل) منذ .1991

ياسر من مواليد 1983 التحق بالفرقة القومية للفنون الشعبية عام 1991 التحق كراقص بفرقة (ديانا كالنتى) وشارك فى عرض "ياسين وبهية" . وبعدها فى عام 2000 التحق بفرقة (ضياء ومحمد)، واستمر يرقص بها حتى انضم إلى فرقة الرقص الحديث بالأوبرا عام 2002 .

واستمر ياسر فى فرقة الرقص الحديث إلى الآن حيث شارك فى العديد من عروضها مثل: (شهرزاد - سقوط إيكروسى -كلارا شومان - رائحة الثلج - لو تعلمت الغيوم).

ولا ينسى (ياسر نبيل) من أسهموا فى صقل موهبته بداية من كمال نعيم بالفرقة القومية وديانا كالنتى ووليد عونى ومحمد شفيق الذى كان له أكبر الأثر فى حياته كفنان.

أسس ياسر فرقة (حدث) للرقص الحديث عام 2007 وشارك بعرض "الجريدة" فى مهرجان المركز الفرنسى ليفوز بالجائزة، حيث تعمد أن يترك المشاهد يرى كل ما يريد، وكل ما يبحث عنه فى الجريدة، وعلى كل مشاهد أن يختار من العرض جريدته المفضلة، أو ما يراه كذلك بعين حاله.

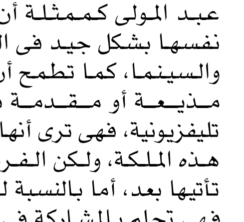

ناجى عبد الله

خديجة عبد المولى.. من بلد المليون شهيد



خديجة عبد المولى 23سنة تدرس الفنون الدرامية بدولة الجزائر مسقط رأسها، بدأت التمثيل منذ الإعدادية، حيث شاركت فريق المدرسة فى مسرحية بعنوان "رومان 2000 شاهدها المخرج ومدير الإنتاج أحسن عسوس فى أحد العروض المسرحية فقرر أن تشترك معه فى عروض المسرح المحترف نظرًا للمستوى الطيب الذى أظهرته فى عروضها المسرحية على مستوى الهواة، وكان أول عروضها فى مسرح المحترفين بالجزائر هو "على خطى الأجداد" تأليف إدريس قرقوة، وإخراج عز الدين عبار.

خديجة شاركت فى مهرجان المسرح الوطنى المحترف وحصلت على جائزة أحسن ممثلة، ثم مسرحية "غبرة الفهامة" إخراج أحسن عسوس، ثم شاركت فى عرض "فالصو" إعداد محمد حمداوى عن نص للكاتب الروسى نيكولاى أردمان، من إخراج عز الدين عبار.



تقوم خديجة بالاشتراك فى بعض الورش المسرحية التى تقام فى الجزائر العاصمة، حيث ترى أن الممثل لا بد له أن يقوم بإعادة تأهيل الأدوات التمثيلية الخاصة به حتى يظل طوال الوقت على مستوى جيد مما يساعده فى أداء مختلف الأدوار المطلوبة منه بالشكل اللائق، ومن ضمن طموحات خديجة عبد المولى كممثلة أن تقدم نفسها بشكل جيد فى الفيديو والسينما، كما تطمح أن تكون مذيعة أو مقدمة برامج تليفزيونية، فهى ترى أنها تمتلك هذه الملكة، ولكن الفرصة لم تأتيها بعد، أما بالنسبة للمسرح فهى تحلم بالمشاركة فى عرض مسرحى كبير يضم نخبة كبيرة من الممثلين العرب من كافة الدول العربية، وأن يوحد العرض بين لهجاتهم المختلفة، فيتحدثون جميعًا بالفصحى.


حازم الصواف

هانى سعيد.. صاحب بالين مش كداب

يعمل هانى سعيد فى إحدى شركات المقاولات مهندس للكهرباء، وبعد العمل يتفرغ ويمارس هوايته المسرح، هكذا كان طوال عمره موزعًا بين عملين أو ثلاثة، وفى كل منها يحقق النجاح ويلفت إليه الأنظار، بل ويأخذ من كل عمل ما يفيد ويطور العمل الآخر.

كانت البداية أثناء الدراسة بكلية الهندسة جامعة حلوان عندما كان عضوًا بفريق الجوالة، وقد حصد معه هانى العديد من الجوائز على مستوى الجامعة، ومن الجوالة يكتسب الجرأة والقدرة على مواجهة الجمهور، وكذلك الرقص والغناء ليذهب بعد ذلك إلى فريق المسرح بالكلية ويشارك فى عدة عروض منها (إحكى يا درة) تأليف أحمد مرسى، وإخراج محمد رجب الخطيب، (هاملت) إخراج دينا ماهر، وعمل هانى مصممًا ومنفذًا للإضاءة فى عرض (باى باى يا عرب) إعداد وإخراج وليد طلعت. ومع بداية عام 2004 يشترك مع مجموعة من زملاء الدراسة فى تأسيس فريق مسرحى أطلقوا عليه اسم (وجوه)، ويتألق هانى فى أول عروضه الفريق كبطل لعرض (العدو فى غرف النوم) تأليف هشام السلامونى، وإخراج محمد رجب الخطيب، وقدمت فى يونية 2004 على مسرح ساقية الصاوى، وما زال هانى يقدم مع فرقة (وجوه) العديد من الأعمال المتميزة كممثل مثل بطولته لعرض (الضحية)، أو كمصمم ومنفذًا للإضاءة مثل العرض الأخير للفرقة (الجزيرة) الذى يشارك حاليًا فى مهرجان الساقية المسرحى السادس.

يتمنى هانى أن يظل كما هو بعيداً عن الشهرة، فهو يحب الفن للفن "زى اللى بيلعب كورة فى الشارع مش عاوز يبقى أبو تريكة" لكن فقط يشبع رغبة لديه.


مهدى محمد مهدى





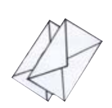
محمود جلال الصياد.. دايماً جاهز

من الحضانة ومحمود جلال الصياد يشاهد التليفزيون ويعشق التمثيل، ومازال على عشقه إلى الآن، وهو يدرس بالفرقة الرابعة بمعهد التعاون الزراعى. فى طفولته كان يظن أن المسلسلات والأفلام التى يشاهدها حقيقية، وأن الكاميرات تتحرك وراء الممثلين لتراقب حياتهم، وتلتقط تحركاتهم لحظة بلحظة.. لذلك كان يضع نفسه دائمًا موضع الاستعداد فربما فاجأته الكاميرات وهو يسير هنا أو هناك، فكان يختلق المواقف المضحكة ويرسم نفسه تمامًا، وينتظر أن يشاهد نفسه على الشاشة الفضية، إلا أن هذا لم يحدث.. ثم إنه فهم اللعبة فالتحق أثناء دراسته الثانوية بفرقة التمثيل الخاصة بالمدرسة، وكان لالتحاقه بالفرقة قصة طريفة، فقد كان محمود يحضر بشكل منتظم ولمدة شهر تقريبًا البروفات التى تجريها الفرقة فى إحدى القاعات بالمدرسة، حتى ابتسم له الحظ، كما يبتسم لغيره فى مواقف مشابهة، فقد تغيب أحد الممثلين عن البروفة، فناداه الأستاذ جمال عباس ليقوم بدوره، بعد أن لاحظ اهتمامه الشديد بالتمثيل وحضوره الدائم، وأعطاه دور يهودى يُدعى "عزرا" فى مسرحية "زهرة المدائن"، وقد شجعه على الاستمرار وأعطاه الثقة فى نفسه حصوله فى هذه الدورة على شهادة تقدير من مركز سوزان مبارك، ثم أشركه جمال عباس فى عرض آخر له وهو "رحمة وأمير الغابة المسحورة"، ثم كان له مع نفس المخرج جولات أخرى، فقد شارك معه أيضًا فى "ست الحسن وحلقة نار، إنت حر، حاميها حراميها"، لهذا يحمل محمود الصياد تقديرًا خاصًا لأستاذه جمال عباس ويعتبره الأب الروحى، الذى علمه الكثير وقدمه للحياة المسرحية. محمود شارك فى عروض المخرجين آخرين منها "الوزير العاشق" مع المخرج أسامة شفيق، و "أجمل الأعياد" مع أميرة شوقى وهو العرض الذى قدمه فى مهرجان نوادى المسرح الأخير، ويتمنى محمود أن يعمل مع المخرج الكبير محمد صبحى، ويعتبره مثله الأعلى والمدرسة التى يتعلم فيها الكوميديا. محمود "كوميديان المعهد" هذا ما يردده أصحابه دائمًا، كما يُعمل حسابه وحده فى كل أدوار الكوميديا. محمود يرى أن إجادة التمثيل لا علاقة بينها وبين التراكم، كما لا يعترف بالذاكرة الانفعالية، وعنده أن كل شخصية يقوم بها لها ذاكرتها الانفعالية الخاصة بها، والتى تخلقها ظروفها وأبعادها الخاصة.. فينك يا ستانسلافسكى! محمود الصياد يعشق الاستعراض أيضًا ويتمنى المشاركة فى عرض استعراضى، كما يتمنى أن يقوم بدور المجنون، ولا مانع من دور "فتوة" على الرغم من نحافته الشديدة.


مارجريت مجدى

• المركز القومى للطفل برئاسة د. نبيلة حسن نظم ندوة حول حقوق الملكية الفكرية لأدب الطفل.

• إن جمالية الصورة الفنية المسرحية تنتج من خلال تنوع العلامات، فالاتساع والقوة للصورة يعتمدان على امتداد التجاور للحاضر والمستقبل، وكما للفنون الأخرى علاماتها، فإن للمسرح علامات خاصة به، تظهر المعانى والأشكال وتجسيداتها كلها.



الاقتراب من قلب الرجل فى المسرح

الطعام.. البطل الحقيقى لكثير من أعمالنا الفنية والأدبية، قالوا عنه فى الماضى إنه أقرب طريق لقلب الرجل، وأثبتت حكايات كثيرة من الواقع والخيال أنه أقرب طريق لقلب وعقل الرجل والمرأة على السواء، والسبب فى كثير من المعارك والحروب بين الدول بعضها البعض، وبين الطبقات المختلفة وأنه فى بعض الأحيان يكون دليل الحب ورسول الغرام، أو وسيلة الكشف عن أطماع البشر وقناعتهم، كما يعتبر شراؤه وطريقة إعداده وكذلك تناوله من الفنون والقدرات الخاصة التى تختلف من طبقة لأخرى ومن شعب لآخر.

وإذا كان الإنسان قد طرد من الجنة بسبب شهوة الطعام فإن أعمالاً فنية عديدة قد تناولت هذه المسألة ولعله من الصعب أن نسدل ستار النسيان على مشهد الفلاح المسكين (على الشريف) فى فيلم «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوى، يشتهى "الطعمية" رغم أنها وجبة رخيصة ويطلب من أخيه محمد أفندى (حمدى أحمد) أن يعطيه نقوداً لشرائها، ثم يردد عبارته الشهيرة «ياما انتم متنعمين يا أهل البندر»! أما فى فيلم «الحفيد» لعبد الحميد جودة السحار، فيمثل مشهد الوليمة التى أعدت للسيد مصطفى علوان (وحيد سيف) وأسرته مشهداً متميزاً فصاحب الوليمة (مدبولى) يقول فى حسرة إنه لم يحصد سوى "مصمصة أصابعه بينما يصيح أحد الأطفال «أنا عايز حتة من البطة دى أنا اللى شايلها من عند بتاع الفراخ»! أما فى الأعمال المسرحية فلا يمكننا أن ننسى عبارة «أنت شايل اللّوَز قبل الجواز» التى قالتها سكينة (سهير البابلى) لعبد العال (أحمد بدير) فى «ريا وسكينة» لبهجت قمر! كما لا ننسى شخصية الابن الشرّه عاطف (يونس شلبى) فى مسرحية «العيال كبرت» عندما يتحسس والده (حسن مصطفى) قميصه المرسوم عليه بطة ويقول بحسرة: "بطة من بره وبطتين من جوه"! أما الأم فهى تغرى هذا الابن بالطعام حتى يبوح بما يعرفه من أسرار فتقول له: "دانا محضرة لك البسبوسة والكنافة والهريسة"! فيسألها: "جبتى البسيمة؟!" ولا تخلو مسرحيات الريحانى من الحديث عن الشراهة وحب الطعام، ولعلنا نذكر فى مسرحية «30 يوم فى السجن» عندما طلب أمشير (عادل خيرى) من أزهار (ميمى شكيب) عشيقة صديقه مدحت الشماشرجى أن ترسل له فى السجن لحمة راس وكمثرى وتفاح وشيكولاتة وجبن رومى! وذلك على اعتبار أنه مدحت حيث دخل السجن بدلا منه، ويتباهى دنجل أبو شفتورة (محمد شوقى) صديق أمشير بكرم ضيافة صديقه فى السجن قائلا: "أصله بحبوح قوى، دانا كلت من إيده تفاح لسه حلاوته على لسانى لغاية دلوقتى، مرة عزم العنبر كله على لحمة راس"! ومن خلال الطعام عرفنا مسألة تمييز رب الأسرة فى المعاملة وكذلك الذكور، فثلاثية نجيب محفوظ الخالدة التى أخرجت للمسرح والسينما تفصح عن هذا الأمر فى مشهد لا تخطئه العين ولا تغيبه الذاكرة: السيد أحمد عبد الجواد يتناول طعامه بمفرده والجميع من حوله يقومون بخدمته وعيون ياسين وبقية الأولاد تنخلع من محاجرها تكاد تمس الطعام قبل الأفواه والألسنة!

ومن خلال أصناف الطعام وطريقة إعداده عرفنا الاختلاف الرهيب بين الطبقات فالمحامى الذى ينتمى للطبقات الشعبية (فؤاد المهندس) فى مسرحية «أنا وهو وهى» يتناول فى إفطاره "فول وبسطرمة وينسون" بينما الفتاة اللعوب (شويكار) ابنة الطبقة الارستقراطية تتناول "شاى وزبدة ومربى"، ولعلنا قد لاحظنا هذا الفارق الهائل بين إفطار ابن الحانوتى وابنة الطبقة الراقية (أحمد زكى، آثار الحكيم) فى فيلم «أنا لا أكذب ولكنى أتجمل»، أما فى فيلم «المليونير» لإسماعيل يس فيعبّر عن هذا الأمر بشكل رومانسى استعراضى قد لا نتقبله عقلياً هذه الأيام حين يقول: "فين الفول فين الطعمية فين الفجل فين الكرات/ لو كان ده شرط البهوية يحيا الفقر عشر مرات/ آكل مش وأعيش متهنى ولا أكلش كباب راح يقتلنى.." ومثل اختلافه بين الطبقات، كذلك يختلف الطعام وطريقة تناوله بين الدول وقد حاول د. نادر (سمير غانم) فى مسرحية «أهلا يا دكتور» أن يوضح لزميله الزناتى خليفة (جورج سيدهم) كيف يتناول الفرنسيون طعامهم فى هدوء دون أن يعلو صوتهم، ثم يستكمل ضاحكاً: "أنا قلت هينسونا المطاعم الوَنَس هنا فى العتبة!" ثم يقلد رواد هذه المطاعم عند طلبهم للماء والسَلطة، وصاحب المطعم عند طلبه للحساب. ثم يتحدث عن جهل المصريين باللغة الفرنسية، فحتى عند أخذ رأيهم فى نوع الطعام الذى يأكلونه يقولون: "نو. وى!" وكيف أن صديقاً له طلب اثنين نو وواحد وى! لعل اختيار الطعام من القائمة (المينى) يمثل مشهداً كوميدياً آخر لنفس الفنان فى مسرحية «جوليو ورومييت» حين يوضح شاليمنا (أسامة عباس) للبرنس المزيف (سمير غانم) أن الكافيار هو بيض السمك فيقول البرنس: "أهات لنا بيضتين! "ثم يختلفان على حجم البيضة، وأخيراً يطلب 1500 بيضة ويستدرك شاليمار طبعا حوالى 1500 بيضة" فتجيبه روميت (بوسى) "لأ هنعدهم!" ثم تطلب "طشت كوكتيل" فيصرخ شاليمار: ده افترا فيجيبه جوليو: "وانت مالك، زكريا عازمنا! ثم يذكر لهم شاليمار اسما غريبا لوجبة يتضح فى النهاية أنها «مش».

هناك أعمال فنية كثيرة عبرت عن داء الطمع والاستغلال فى النفس البشرية فى فيلم «خللى بالك من جيرانك» نموذج الجارة المتطفلة المستغلة التى تذهب لجارتها تطلب أنبوبة البوتاجاز ثم تتذكر أنها لم تحضر السمن والثوم والطماطم، وأخيرا تطلب اللحم أيضا.

وفى مسرحية «نمرة 2 يكسب» يستغل الخادم (محمد يوسف) حب سيده (محمد رضا) للشيكولاتة الممنوعة بأمر الطبيب فيبيعها له بثمن باهظ.

أما فى مسرحية «يوم عاصف جداً» فنجد نفس الاستغلال من عبده (نجاح الموجى) الذى يبيع لسيدته (مديحة كامل) نبوت الغفير بسعر خرافى وهو يحذرها: ده آخر نبوت غفير هاجيبه لحضرتك فتسأله: "ليه يا عبده؟" فيجيبها بحزن: "أصل الغفير مات!" وفى حديث آخر تعنفه قائلة: "إنت حرامى يا عبده، تبيع الطعمياية لمرحة (ابنة زوجها، سحر رامى) بجنيه، بجنيه يا مفترى وهى فى كل مكان بخمسة وسبعين قرش!" وما بين مشهد الأكل الاضطرارى فى مسرحية «مطار الحب»، وطريقة شرب الشاى فى مسرحية «سيدتى الجميلة»، واستغلال وظيفة الطباخ للوصول للثروة فى مسرحية «الدخول بالملابس الرسمية»، ومن مشهد الطمع عند تقسيم الجبن بين فيروز وأنور وجدى، ونقيضه مشهد القناعة العجيب التى تجعل آدم عبد ربه آدم (محمد صبحى) فى مسرحية «الهمجى» يرضى تناول زيتونة فى العشاء مادحا زوجته: "والله طبيخك اتقدم يا حورية! "ومن الطماطم المجنون" فى فيلم «الفتوة» إلى السمك فى أفلام: "إسماعيل يس فى الأسطول وشارد السمك وأنا اللى قتلت الحنش"، إلى الكباب ثم اللحمة التى تسبب ذكرها فى إغماءة شديدة لأعضاء فرقة عنبر (مدبولى) المسرحية في "هاللو شلبى"، ويحتل الطعام دور البطولة فى عشرات الأعمال التى لو ذكرناها واحدا واحدا يلزمنا سفر ضخم!

د. ألفريد ألفى حبشى
شبرا - القاهرة

مسرح قريتنا ينهار.. حرام عليكم!!

الوحيد فى كل القرى المنشأ على الطراز الرومانى.. وله تاريخ لا يستحق التجاهل

دار يا دار يا دار.. يا دار قوليلى يا دار.. راحوا فين حبايب الدار فين فين قولى يا دار.

هذا هو لسان حال أهالى قرية الماى منذ أكثر من ثلاثة أعوام تحسراً على الإهمال الشديد الذى عاناه ومازال يعانيه مسرح قرية الماى حيث إن المسرح مغلق منذ ثلاث سنوات أو أكثر لأنه معرض للانهيار بسبب المياه الجوفية التى ملأته.

وقد قام المهتمون بالمسرح من أهالى القرية بالاستغاثة بالمسئولين ولكن كل المحاولات التى قام بها أهالى القرية قوبلت بعدم الاهتمام.

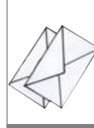
الأخطر من ذلك أنه لو انهار هذا المسرح. ستستولى عليه الوحدة المحلية لإقامة أى مبنى آخر يكون تابعاً لها. حيث إن الأرض المقام عليها المسرح غير مخصصة حتى الآن لوزارة الثقافة؟

لا أعرف سبب هذا التجاهل من قبل السادة المسئولين ألا يعرفون أن هذا هو المسرح الوحيد فى القرى المصرية المنشأ على الطراز الرومانى والذى تم إنشاؤه عام 1969 وافتتحه د. ثروت عكاشة بحضور كل من الراحل الكبير سعد الدين وهبة ود. يوسف إدريس ونخبة كبيرة من الصحفيين والفنانين وتم عرض مسرحية «ملك القطن» للمخرج هناء عبد الفتاح وكان هذا أول عرض يقدم على هذا المسرح، ثم توالى بعد ذلك تقديم العروض عليه، حيث تكونت به فرقة مسرحية من أبناء القرية، والتى استطاعت الحصول على المركز الأول فى مهرجان المائة ليلة على مسرح السامر فأصبحت بذلك من أهم الفرق المسرحية فى مصر.

ولقد قام هذا المسرح باستقبال العديد من مسئولى الثقافة فى مصر وفنانيها وعلى رأسهم الراحل الكبير يوسف السباعى وذلك عندما كان وزيراً للثقافة والفنان الكبير حمدى غيث والمخرج شادى عبد السلام، وأصبح هذا المسرح مزاراً ونموذجاً تقدمه وزارة الثقافة كنموذج لارتقاء المسرح فى القرية المصرية، ولذلك نرجو تلبية النداء حتى لا تفقد الحركة المسرحية فى مصر مسرحا له هذا التاريخ.

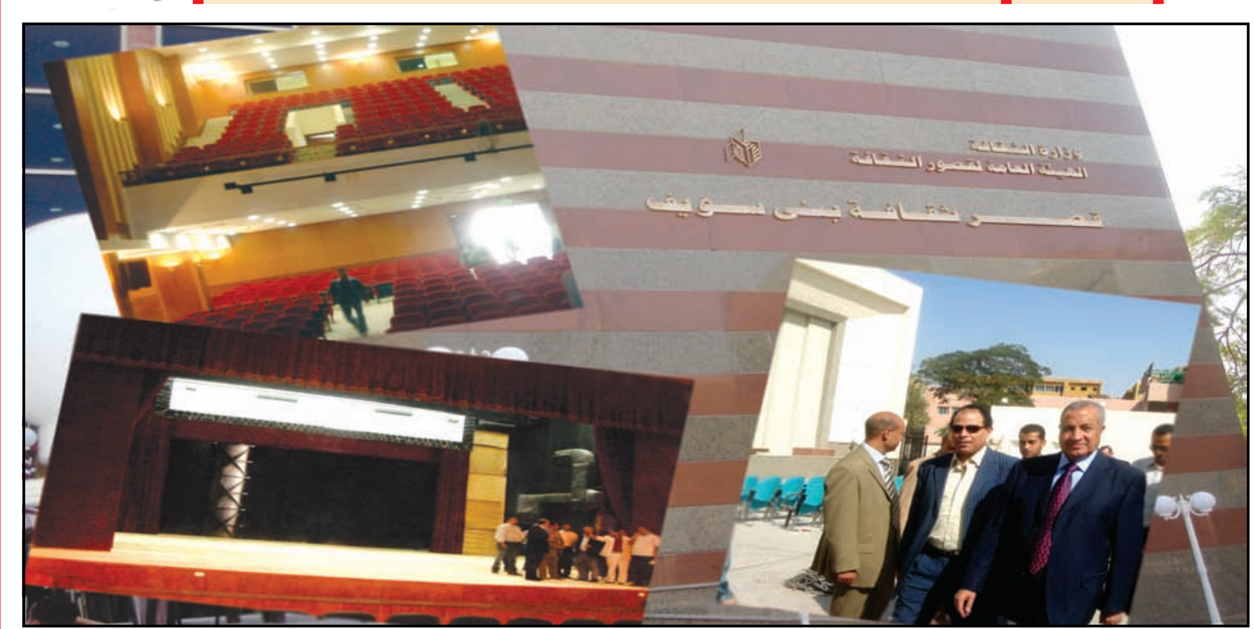
إياد عبد الخالق

• هذه الاستغاثة نرفعها إلى د. أحمد مجاهد رئيس هيئة قصور الثقافة الذى لا شك سيبادر إلى التوجيه بدراسة حالة هذا المسرح لإنقاذه وإعادة الحياة إليه مرة أخرى.. المعروف أن قرية «الماى» تابعة لمحافظة المنوفية تلك المحافظة الثرية بمبدعيها وفنانيها الذين قدموا الكثير للثقافة المصرية!!





• الهيئة العامة لقصور الثقافة شاركت فى فعاليات المؤتمر السنوى لجامعة المنيا بعدد من فرقها الفنية والموسيقية.



قصر بنى سويف بعد تجديده

مجاهد وضع اللمسات الأخيرة

قصر بنى سويف تحفة فنية جاهزة للافتتاح

بعد عامين من العمل الشاق والمضنى انتهى مشروع تطوير وترميم قصر ثقافة بنى سويف الذى ظل مغلقاً منذ الحريق الشهير فى سبتمبر 2005.

القصر الذى تحول إلى تحفة فنية أصبح جاهزاً للافتتاح ولم يتبق سوى بعض الرتوش البسيطة التى حرص د. عزت عبد الله محافظ بنى سويف، ود. أحمد مجاهد رئيس هيئة قصور الثقافة على إبداء ملاحظاتهما حولها خلال الجولة التفقدية التى قاما بها داخل أرجاء القصر الأسبوع الماضى.

استعاد قصر ثقافة بنى سويف بريقه من جديد، خاصة مسرحه الذى تم تجهيزه بأحدث التقنيات وأصبح يضارع أكبر مسارح مصر، حيث يتسع لحوالى 515 مقعداً وتم تزويده بأحدث أجهزة الإنذار والاطفاء، وكذلك المسرح الصيفى الذى يتسع لحوالى 800 مقعد.

أيضا تم تطوير مكتبة الكبار التى تضم حوالى 30 ألف كتاب، ومكتبة الأطفال التى تضم 15 ألف كتاب، وتم إنشاء ناد للتكنولوجيا يضم 15 جهاز كمبيوتر تم إدخالها على شبكة الإنترنت، وناد للأدب، وقاعة للتدريبات، وناد للطفل، وناد للسينما.

مسرح شتوى يتسع لـ 515 مقعداً وآخر صيفى يتسع لـ 800 مقعد

أما القاعة التى احترقت فى الحادث الشهير فقد تم تجديدها بالكامل وتخصيصها كقاعة للفنون التشكيلية تتسع لحوالى مائة عمل نحتى ولوحة فنية.

لم يكتف القائمون على مشروع التطوير والترميم الذى شمل كل أرجاء القصر بتنفيذ كافة اشتراطات الدفاع المدنى، بل قاموا بإنشاء وحدة للإطفاء خلف القصر تتسع لعربتى إطفاء ومزودة بمبيت للجنود.

وأعلن د. أحمد مجاهد رئيس الهيئة أن تكلفة المشروع بلغت حوالى 12 مليون جنيه، وقال إن القصر سيتم افتتاحه أوائل الشهر القادم فى احتفالية كبرى تليق بهذا الحدث الكبير، كما عقد لقاء مع مثقفى بنى سويف استمع خلاله لآرائهم ومقترحاتهم حول أنشطة القصر خلال الفترة القادمة خاصة أنه الصرح الثقافى الوحيد فى مدينة بنى سويف.

د. مجاهد تفقد كذلك قصر ثقافة مدينة بنى سويف الجديدة الذى مازال تحت الإنشاء بواسطة جهاز المدينة، وهو واحد من القصور الضخمة فى أقاليم مصر، واتفق مع رئيس جهاز المدينة على سرعة الانتهاء من إنجاز أعمال الإنشاء والتشطيبات ليكون القصر، الذى يضم مسرحاً كبيراً هو الآخر، جاهزاً للافتتاح خلال ستة أشهر من الآن.

شارك فى الجولة المحاسب على شوقى رئيس الإدارة المركزية للشئون المالية والإدارية، وعزة عبد الحفيظ وكيل الوزارة لشئون مكتب رئيس الهيئة، وأحمد زحام رئيس إقليم القاهرة وشمال الصعيد، وعبد العزيز دويدار مدير الفرع الثقافى ببنى سويف، ومجدى شلبى مدير عام الأمن، وممدوح الهادى مدير عام الشئون الهندسية وشريف الحسينى مدير عام التخطيط والعديد من قيادات الهيئة.

حكايات من دفتر الذاكرة

محمد ناجى.. المسرح مابيستناش حد

لا يتذكر الفنان "محمد ناجى" بالتحديد اليوم الذى بدأت فيه علاقته بالمسرح، وقتها كان طفلاً فى مدرسة الفرنسيسكان بالمنصورة، وقف على الخشبة فى مواجهة الأضواء، فاستقر فى وجدانه أن حياته ستستمر على هذه الخشبة.

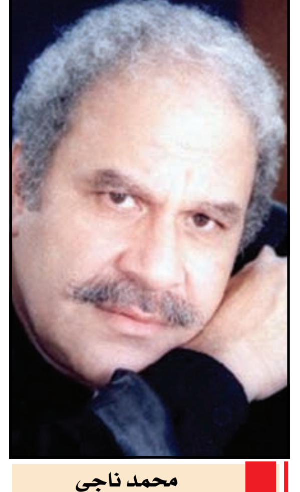
بابتسامة هى مزيج من الحنين وفرحة استعادة البدايات يتذكر "ناجى" كيف أخرج عرضًا مسرحيًا لأول مرة فى حياته وهو مازال طالبًا فى المرحلة الإعدادية، وكيف انتقل بعدها إلى مسارح الثقافة الجماهيرية ممثلاً ومخرجا.

عن حكايات البدايات إلى مشوار العمر الذى قضاه ناجى رافعا شعار "المسرح مابيستناش حد".. الذى يفسره قائلاً: "عندما يكون عندى تصوير فى السينما أو التليفزيون أستطيع الاتصال بالمخرج لتأجيل التصوير إذا حدث لى أى ظرف لكن الوضع فى المسرح مختلف. لتوضيح فكرته وشعاره يتذكر محمد ناجى موقفًا واجهه مؤخرًا أثناء عمله فى مسرحية "لير" مع النجم يحيى الفخرانى والمخرج د. أحمد عبد الحليم وهو الموقف الذى يرويه قائلاً: تعرض أحد أقربائى لحادث سيارة ونقل إلى مستشفى الهرم بين الحياة والموت، وكنت فى المستشفى تسارعت الدقائق فلم أفق إلا والساعة قد بلغت الثامنة والنصف مساء، فشعرت بالصدمة لأن موعد رفع الستار كان التاسعة، بادرت بالاتصال بصديق أثق به، وطلبت منه أن يحل محلى فى متابعة حالة قريبى، و "نطيت" فى تاكسى لألحق بالستار.

من شدة توترى وإلحاحى على السائق بالإسراع كدنا نتعرض لـ 15حادث وارتفع ضغطى، وكدت أصاب بأزمة قلبية، وعندما دقت الساعة التاسعة وأنا مازالت فى منطقة الهرم، والطريق إلى المسرح القومى بالعتبة مازال طويلاً، انهرت تماماً، وقتها أعلن المخرج د. أحمد عبد الحليم أننى أصبت بوعكة صحية وأنه سيقوم بالدور بدلاً منى.

يواصل ناجى: وصلت إلى المسرح بعد موعد رفع الستار بنصف ساعة تقريبا ولأن.. "المسرح مابيستناش حد" وجدت د. أحمد عبد الحليم على خشبة المسرح مرتديًا ملابس الشخصية وفى يده نسخة النص يقرأ منها الدور.





محمد ناجى

مجرد بروفة

يسرى حسان

تجريبى «أبوظبى»

العنوان ليس لى.. سرقته من يوسف القعيد.. نحته الأديب الكبير على رأس مقاله بـ "المصور" الأسبوع الماضى.

لم أكن مزنوقًا فى عنوان ولا حاجة.. العناوين على قفا من يشيل.. لكن العنوان والمقال نفسه الذى كتبه القعيد يدعو للتأمل.

القعيد تحدث فى مقاله عن الكتابات التى تناولت مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ومهرجان أبو ظبى السينمائي.. مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى عمره عشرون عاماً، ومهرجان أبو ظبى عمره عامان فقط!!

يقول القعيد: «لقد هالنى الفارق فى روح الكتابة وجوهرها عن المهرجانين بالنسبة للتجريبى انطبق المثل الذى يقول: عندما لم يجدوا فى الورد عيباً. قالوا له يا أحمر الخدين. إيرادى لهذا المثل ليس معناه أن التجريبى مهرجان من الورد فهو فعل بشرى. إن كان القائمون عليه قد أحسنوا. فمن الوارد أن يرتكبوا أخطاء. الغريب والعجيب. أن ما كتب فى الصحافة العربية عن نفس المهرجان - تجريبى القاهرة - كان كتابة أخرى مختلفة تماماً. فيها قدر من الصواب. وكتاب هذه الكتابات كانوا من الصحفيين المصريين الذين يراسلون هذه الصحف من مصر. فما هى الحكاية بالضبط؟".

ويواصل القعيد: "أما الكتابة عن أبو ظبى فقد انطبق عليها المثل الذى يقول: "كله تمام يا همام". ليس معنى هذا أنه كانت هناك عيوب. ولكن كل شىء على ما يرام. بل إن بعض الصحفيين المصريين والنقاد الذين يعملون فى وظائف معلنة فى مهرجان أبو ظبي، ومن المفترض ألا يكتبوا بالسلب أو بالإيجاب. كتبوا وأكثروا من الكتابة. ولن أصف ما كتبوه. فهو متاح للجميع يمكنهم العودة إليه. فهل نطلب من وزارة الثقافة المصرية ومن رئيس مهرجان المسرح التجريبى نقله ابتداء من العام القادم لخارج مصر، لعله ينجو من هذا العداء الذى بدا فى مواقف بعض الصحفيين من المهرجان"!!

انتهى كلام الأستاذ يوسف القعيد ولى ملاحظتان شكليتان عليه، أولا: لماذا لم يكتب مثل الورد بالعامية.. فكها يا أستاذ يوسف.. المثل بالعامية أصلاً والعامية ألطف وأرق بكثير في مثل هذه الظروف.. أعرف أنك تحبها بأمارة "لبن العصفور".. ثانياً: مثل "كله تمام يا همام" لم أعرف أن هناك مثلاً بهذا الشكل.. عمومًا لا يجب أن يخسر الواحد صديقًا كبيراً وكاتباً محترماً عشان مجرد مثلين!!

المهم فى الموضوع أننى متحفظ على الأدب الزائد عن اللزوم الذى كتب به الأستاذ يوسف مقاله.. صحيح أن رسالته وصلت سهلة وبسيطة لكن الأمر كان يحتاج منه بعض اللسوعة.. بعض التلطيش.. بالتأكيد لن أعلمه كيف يكتب مقاله.. حاشالله فهو كاتب كبير قبل أن أولد أنا.. وهو من أعمدة الرواية العربية.. لكن الأمر مستفز فعلاً وأرجو ألا يزايد أحد علىّ، ويتهمنى بأنني مثلاً عدو القومية العربية.. مازلت والله قوميًا عربيًا رغم تأكدى بأنه سلوك رومانسى ساذج.. لكن آدى الله وآدى حكمته.. أما الأشقاء فى أبو ظبى وغيرها من الإمارات العربية فهم عندى مثل المصريين تماماً، وأراهم من أطيب وألطف الشعوب العربية، لكنى مع ملاحظة الأستاذ يوسف الصائبة.. حول سلوكيات بعض الكتاب المصريين.. الذنب ليس ذنب الأشقاء فى أبو ظبى.. وبالمناسبة فهم يحتملون النقد ويرحبون به وليست لديهم أي حساسية منه، لكن ماذا تقول عن المنافقين والأرزقية الذين يمجدون كل ما هو خليجى فى مقابل جلد كل ما هو مصرى..

وسواء تعرض الكاتب لنشاط ثقافى مصرى أو خليجى أو من أى ملة، فالموضوعية فقط هى المطلوبة.. ليس مطلوباً أن نقلبها معركة مع أشقائنا العرب، ونتعامل معهم بمنطق الاستعلاء ورفع راية الريادة المصرية، التى صارت نكتة الآن.. لكن المطلوب هو الموضوعية ولا شىء غيرها.

عندما أقرأ بعض الكتابات فى "مسرحنا" أو فى غيرها عن العروض العربية والتى تدعى أنه "أحسن من كده مافيش" أقول منكم لله يا كفره.. ستقول ولماذا تنشرها فى "مسرحنا"؟ وأقول لك انتقاماً منهم.. من الكتاب وليس من الأخوة العرب.

ysry_hassan@yahoo.com

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر